

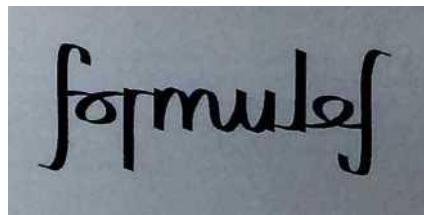
GEORGES PEREC ET LE RENOUVEAU

des contraintes

david bellos marcel Bénabou bernard magné

FORMULES / REVUE
DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

2002 / NOESIS



Pour le vingtième anniversaire de
LA DISPARITION *de Georges Perec*

À la mémoire
de Jacques Bens et André Blavier

Revue publiée avec le concours
du Centre National du Livre (France),
de la Communauté Française de Belgique,
et de la Drac de Picardie.

Formules est une publication de l'Association Reflet de Lettres (Saint-
Quentin, Aisne) avec la collaboration de la Fondation Noésis Internatio-
nale et de l'Association Noésis-France.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des littératures à contrain-
tes. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce
domaine; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des
textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* dévelop-
pent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne
pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de
la personne humaine

Directeurs ; Bemardo Schiavetta et Jan Baetens.
Rédacteurs : Alain Chevrier et Stéphane Susana.
Assistante de rédaction : Béatrice Delpech.
Secrétaire de rédaction : Angelo Schiavetta.

Comité de lecture : Jan Baetens, Alain Chevrier, Christelle Regianni,
Bemardo Schiavetta, Stéphane Susana, Alain Zalmanski.

Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Rosalba Campra, Eric Clemens,
Didier Coste, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Mireille Ribière,
Gabriel Saad et Michel Voiturier.

Adresse de la rédaction en France :
79, rue Manin, 75019 PARIS
Courrier électronique : bemardo.schiavetta@wanadoo.fr

Adresse de la rédaction en Belgique ;
Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
Courrier électronique : jan.baetens@arts.kuleuven.ac.be

Site internet : <http://www.formules.net>
Adresse mail : revue.formules@wanadoo.fr
Web Masters ; Philippe Bruhat et Alain Zalmanski.

© **Collection Formules : Association Noésis-France**
© **Revue Formules Reflet de Lettres**
© **Pour les textes : Les auteurs**
ISSN 1275-77-13
ISBN 2-914645-04-X
Dépôt légal en France : avril 2002

Table des matières

Editorial	5
------------------	---

DOSSIER Perec, Vingt ans après

Gilles Esposito-Farèse Calligrammes	9
Mireille Ribière Vingt ans d'études perecquiennes	10
Bernard Magné A propos de <i>W ou le souvenir d'enfance</i>	21
Christelle Regianni Contrainte et romanesque	32
Dominique Bertelli « Hors programme »	45
Angelo Schiavetta Perec et la contrainte comme signe	65
Cécile de Bary Contre une littérature réaliste ?	69
Winckler fait tache d'huile	85
Roland Brasseur Suites à <i>Je me souviens de Je me souviens</i>	89
Alain ÇheViêr Lettre à Bernard Magné	99
Bernard Magné Réponse à Alain Chevrier	104
L'Abbé Louis de Court <i>Variétés ingénieuses</i> (1724)	108
Jean-François Marmontel <i>Éléments</i> de littérature (1787)	110
Alain Zalmanski Les voyages divers	114
Shuichiro Shiotsuka Perec au Japon	122
Gilles Esposito-Farèse Pentomino	124

DOSSIER Renouveau des Écritures Formelles

Régine Detambel Section dorée	126
Barbara. SuckfulL Tintinabulum	134
Jan Baetens Mourning picture	145
Alain Chevrier Sonnets monolettriques	148
Michel Clavel Passe-passe	152
Marie Etienne La boîte de camembert	163

Michel Grangaud Vie brève d'Alexandre Dumas, plagiaire	165
Marcel Bénabou Peut-être	166
Ian Monk A ladder with butter Aies	171
Alin Anseeuw Au cœur de la région centrale (extraits)	172
Jean-Michel Espitallier Où va-t-on et comment ?	175
Jean-Michel Espitallier Où va-t-on ?	179
Anne-James Chaton Semaine d'août	185
Gilles Tronchet Echo et Narcisse	191
Jacques Sivan <i>constringere</i>	192
Jacques Sivan marguerite	195
Alain Zalmanski Neige en novembre	196
Guy Lelong Formation d'athlétisme	197
GuyLelong Plan d'Athlétisme	200
Jacques Peiy-Salkow La nymphe du bois	202
Jacques Pery-Salkow La gamine ibère	205
Patrice Hamel L'articulation des procédures	206
Patrice Hamel <i>Réplique n° 19</i> (2000), <i>Versions N° 2 et 3</i> (2002)	210
Jean-Noël Orengo Les inscriptions de la lecture	214

Observatoires des littératures à contraintes

Sjef Houppermans Derrière le rideau cramoisi	220
Gérald Punielle Préférer l'impair	228
Sur Pierre de Gondol, par les auteurs	239
Chantal Robillard Littérature jeunesse à contraintes	245

Observatoire des littératures à contraintes **248**

Revue des parutions récentes, dirigée par Alain Chevrier

Echo des Colloques **280**

Rubrique dirigée par Christelle Regianni. *Auteur invité* Eric Beaumatin.

Jeux **299**

Rubrique dirigée par Alain Zalmanski

r
EDITORIAL

Editorial

Le colloque international organisé par *Formules* en août 2001 au château de Cerisy la Salle, et qui a réuni plus de quarante participants venues d'une douzaine de pays et de trois continents, a marqué le premier lustre de la revue. La grande diversité des communications et des lectures de création, dont plusieurs en langue étrangère, a bien montré à quel point les littératures à contraintes sont devenues un phénomène, voire un courant littéraire international, où la différence des langues n'engendre pas la confusion, mais l'enrichissement réciproque. L'esprit d'ouverture de la revue ne s'est jamais mieux illustré que pendant cette rencontre tout entière vouée à l'étude et à la pratique d'une certaine manière de penser le texte et sa lecture. D'autre part, il est certain que le colloque de Cerisy signifie aussi un tournant. En effet, le nombre d'hypothèses théoriques, d'idées de recherche, de projets, d'envies de collaboration fut tel que le cadre global de notre démarche doit s'élargir sous peine de perdre le dynamisme et la créativité de cette rencontre.

Ainsi, le présent numéro apporte quelques changements. Le principal concerne, bien entendu, la redéfinition de notre champ. *Formules* souhaite s'ouvrir encore davantage à des pratiques formelles systématiques très diverses qui répondent à notre définition large de toute contrainte comme « *une règle textuelle hors normes* ». Au-delà de tout esprit de chapelle, *Formules* cherche à rassembler les auteurs et les textes qui s'appuient sur des procédés ou programmes à la fois systématiques et hors normes dans leur effort de reprendre et de continuer la grande tradition moderniste formaliste dont nous nous réclamons toujours. Et il convient par ailleurs de *rappeler* que ce qui compte pour notre revue, n'est pas le procédé littéraire ou artistique en soi, mais l'usage qui en est fait.

Un second changement, plus discret mais non moins essentiel dans l'épanouissement d'une revue, concerne l'élargissement de nos rubriques thématiques : celle (très fournie) sur les parutions récentes, a été confiée à Alain Chevrier ; celle sur les colloques, à Christelle Reggiani ; celle sur les jeux littéraires, à Alain Zalmanski tandis que, comme auparavant, celle sur les littératures à contraintes pour la jeunesse est toujours assurée par Chantal Robillard.

ÉDITORIAL

Nous commémorons dans ce numéro la *disparition* de Georges Perec, en lui consacrant, vingt ans après, un dossier d'études. Pour cette raison, *Le Cabinet d'amateur*, revue d'études perecquiennes est notre invitée cette année. Son directeur, Bernard Magné, et la plupart de ses collaborateurs, Christelle Reggiani, Mireille Ribière, Cécile de Bary (à la seule exception de Dominique Bertelli, que nous accueillons pour la première fois), avaient déjà publié dans nos précédents numéros. Pour sa part, *Formules* a demandé des contributions à Alain Chevrier, à Alain Zalmanski, à Shuichiro Shiotsuka, à Gilles Esposito-Farèse, à David Bellos, auteur de la célèbre biographie de Perec, et à Roland Brasseur, auteur du délicieux *Je me souviens de Je me souviens*, dont nous publions ici la continuation (à suivre...).

Notre dossier de créations, *Le Renouveau des écritures formelles*, montre la très grande variété des productions actuelles dans notre domaine. Toute cette richesse a-t-elle en partie sa source dans l'influence de l'œuvre perecquienne ? Ce sera chose difficile à prouver, mais il est certain que cette influence est plus large et plus diffuse que les nombreuses suites qui ont très objectivement suscité *Je me souviens* (qui a inspiré beaucoup d'émules) ou *Le Voyage d'hiver* (dont les suites sont exclusivement oulipiennes). En tout cas, notre dossier de création s'étend bien au delà de l'Oulipo (ici représenté par Michelle Grangaud, Ian Monk et Marcel Bénabou) pour englober des pratiques formelles systématiques très diverses qui répondent à notre définition large de la contrainte. Ces programmes et procédés littéraires hors normes sont particulièrement visibles dans la production de certains poètes de l'extrême-contemporain, comme Anne-Jammes Chaton ou bien comme Jacques Sivan et Jean-Michel Espitallier (de la revue JAVA), auxquels nous avons demandé des poèmes et des textes de réflexion sur leurs écritures. D'autres auteurs à contraintes Alin Anseew, comme Jan Baetens, Alain Chevrier, Régine Detambel, Patrice Hamel, Jacques Perry-Salkow, Guy Lelong et Gilles Tronchet sont des habitués de *Formules*. Nous accueillons enfin pour la première fois Marie Etienne, poète du *vers compté*, qui nous donne une de ses proses, Otto Ganz et son étonnant hétéronyme Barbara Suckfull, et finalement une découverte, Michel Clavel, dont nous offrons ici l'un des tout premiers textes à être publiés.

Tout comme dans nos précédents numéros déjà publiés, *revue.formules@wanadoo.fr* invite ses lecteurs à nous envoyer leurs adresses e-mail pour prendre la parole, pour discuter les propositions ou les textes publiés, pour joindre les auteurs de la revue et pour être informés des multiples manifestations (lectures, débats, colloques, salons, festivals) auxquelles nous participons. Le site-web actualisé de *Formules* (<http://www.formules.net>) sera un atout majeur dans ce débat, d'autant plus que l'écriture électronique, qui fait maintenant partie du programme d'écriture de plusieurs de nos auteurs, sera le sujet de notre prochain numéro.

Mireille Ribière

Vingt ans d'études perecquiennes

Lorsqu'il meurt, à l'âge de 46 ans, en mars 1982, Georges Perec jouit déjà d'une renommée peu commune. Dans les années qui suivent, sa production s'affirme comme l'une des œuvres majeures de la seconde moitié du XX^e siècle et, dès 1984, son nom figure au programme des décades de Cerisy-la-Salle, où un Michel Butor et un Claude Simon l'ont précédé une dizaine d'années plus tôt

Il s'agira ici d'esquisser à grands traits, à travers un bilan mi-thématique mi-chronologique, les différentes phases de la réflexion sur Perec à partir des publications collectives, et parfois individuelles, qui me paraissent les plus marquantes¹. L'essentiel ne sera pas de recenser tout ce qui a pu être dit sur Perec, où, quand et par qui, mais de noter à quel moment telle problématique particulière devient une préoccupation commune et se voit traitée en profondeur par l'un ou l'autre. D'abord centré sur l'écriture à contrainte, ce bilan s'efforcera de ne pas négliger tout à fait les autres problématiques apparues au fil des vingt dernières années.

Ce sont les actes du colloque de Cerisy-la-salle de 1984 parus dans les *Cahiers Perec* n° 1 en 1985, qui me serviront de point de départ. Non pas qu'il s'agisse du premier ouvrage collectif consacré à Perec - le numéro spécial de *l'Arc* en 1979, celui de *Littératures* en 1983 et *Poelics of Experiment* de Warren Motte en 1984 avaient déjà ouvert nombre de pistes - mais parce que son ample sommaire me semble prendre, rétrospectivement, une valeur programmatique. Le premier numéro des *Cahiers Perec* s'organise en 6 parties. Les trois dernières parties ayant plutôt valeur d'annexes, ce sont les trois premières - « Pistes », « Pièges », « Paris, 11 rue Simon Crubellier » - qui retiendront mon attention.

Parmi les « Pistes » : l'auto(bio)graphie et la judéité, questions qui prendront une importance grandissante dans les années à venir. Parmi les « Pièges » : des réflexions sur des points particuliers, ou des textes jugés alors mineurs, *Alphabets* (1976) et le *Voyage d'hiver* (1980) ; en fait, on s'apercevra bien vite que chez Perec il n'y a pratiquement pas de « petits » textes, à savoir des textes peu travaillés et/ou sans pertinence pour la compréhension de la stratégie d'écriture globale de l'écrivain.

En 1984, cependant, c'est *la Vie mode d'emploi* (1978), alors domaine de prédilection de Bernard Magné - l'organisateur de ce premier colloque -, qui occupe le devant de la scène et, à elle seule, un tiers du volume². Dans la partie consacrée au roman dans les *Cahiers Percec* n° 1 - « Paris, 11 rue Simon Crubellier » -, l'écriture à contrainte est traitée sous l'angle de trois problématiques majeures, et fortement liées, qui seront longtemps au cœur de la réflexion sur Percec : la contrainte et sa lisibilité ; le métatextuel ; et les principes générateurs, dont le clinamen. C'est donc par là que je commencerai.

Contrainte, métatextuel, clinamen

La lisibilité, ou plutôt le manque de lisibilité, de certaines contraintes est une question qui se pose très tôt et reviendra épisodiquement.

Dans le cadre d'une réflexion théorique sur le texte³ et les enjeux de la lecture, l'effacement de l'échafaudage qui a servi à l'édification du texte est perçu comme une manoeuvre foncièrement mystificatrice et élitiste, d'autant plus contradictoire que Percec déclare, par ailleurs, vouloir jouer avec son lecteur. C'est la position qu'adoptent successivement Benoît Peeters à propos de la *Vie mode d'emploi* (« Echafaudages », *Cahiers Percec*, 1985), puis Jan Baetens à propos d'*Alphabets* (« Série B », *Parcours Percec*, 1990).

D'un point de vue intérieur à l'œuvre, la dissimulation de certains procédés générateurs paraît relever d'une problématique au cœur de toute l'écriture percecquienne et résumée dans les premières pages de *W ou le souvenir d'enfance* : « Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert ».

Interprétée à la lumière d'autres déclarations de l'écrivain, la dissimulation de plus en plus marquée des procédés générateurs répond à un choix esthétique, et notamment au souci d'empêcher une lecture réductrice. Ainsi, disait Percec : « 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 [...] de les masquer alors que dans *La Disparition* le procédé était affiché et ça créait, d'une certaine manière, une barrière. J'ai ce sentiment plus net encore avec *Alphabets*. Dans *Alphabets*, les lecteurs n'ont pratiquement jamais lu les poèmes comme des poèmes, comme des comptines, mais comme des exploits et ça c'est très gênant »⁴.

Les questions de lisibilité, de jeu et de leurre feront l'objet de maintes études. Elles seront également traitées dans toute leur complexité théorique par Bernard Magné dans ses nombreux travaux, notamment dans le cadre de sa réflexion sur le métatextuel - à savoir « l'ensemble des procédures par lesquelles un texte désigne, de l'intérieur de lui-même, soit par dénotation, soit par connotation, les opérations qui le constituent ».

DOSSIER

La non lisibilité des contraintes chez Perec est souvent liée à la pratique du clinamen - terme qui désigne la présence d'une ou plusieurs infractions aux règles de composition. A ce titre, elle débouche sur une problématique proprement scriptoriale. Les points de vue sur la fonction et l'utilité du clinamen divergent. Ainsi dans *Parcours Perec*, Jan Baetens émet des réserves sur son efficacité comme relance de la machine textuelle, tandis que les oulipiens voient dans le clinamen la précieuse réintroduction du principe de liberté dans la contrainte, question sur laquelle Christelle Reggiani fait le point dans le premier chapitre de son ouvrage, *Rhétoriques de la contrainte* (1999).

A noter :

Jan Baetens, *L'Éthique de la contrainte fessai sur la poésie moderne*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 1995.

Cécile De Baiy, « La figure du lecteur dans *La Vie mode d'emploi* », dans *L'œuvre de Georges Perec. réception et mythisation* (colloque de Rabat, 2000).

—, « L'arbitraire de la contrainte. Du sens chez Perec » dans *Écritures et lectures à contraintes* (colloque de Cerisy-la-salle, 2001).

Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », dans *Perecollages* (1989).

— « Métatextuel et lisibilité » dans *Protée*, vol. 14, n° 1-2, 1986.

— « Les figures du lecteur dans *La Vie mode d'emploi* » Hans Y. Goga (dir.), *Georges Perec* (1997).

—« Eléments pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne » dans Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (dir.), *Texte (s) et Intertexte (s)*, Rodopi, 1997.

Sylvie Rosienski-Pellerin, *Peregrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec* (1995).

Pascal Tremblay. « Georges Perec et le lecteur : partenaires...de jeu », *Calliope*, mars-avril 2001.

Contrainte et Écriture

Conscients que l'on risque de lourds contresens à ignorer l'existence des diverses machines à inspiration auxquelles a recours Perec ainsi que la dimension citationnelle de son écriture, les chercheurs s'occuperont très activement, dans un premier temps, de démonter les textes, refaire les calculs ayant présidé à leur composition et identifier les éléments ayant servi de générateurs.

Les travaux dans ce domaine seront grandement facilités, à partir de 1986, par le dépôt des manuscrits et des documents privés de Georges Perec auprès de la BNF, puis leur inventaire et dépouillement progressifs⁵. Souvent la consultation des avant-textes permet, en effet, de confirmer et de compléter ce que révèlent les analyses fouillées. Il faudra cependant attendre la publication du *Cahier des charges* de la Vie mode d'emploi (1993) et des *Cahiers Perec* consacrés aux poèmes hétérogrammatiques (1992)

pour que tous les perecquiens puissent mesurer de leurs propres yeux la part de calcul qui entre dans l'écriture perecquienne. A terme, grâce à la publication de ces documents, la curiosité se portera vers les phénomènes qui ne relèvent plus tout à fait de la pré-programmation. Ainsi, l'étude génétique de *la Vie mode d'emploi* entreprise par Danielle Constantin porte plus généralement sur les avant-textes, tandis que Dominique Bertelli se penche non seulement sur les citations implicites programmées mais sur celles qui ne le sont pas (voir références ci-dessous).

Mais n'allons pas trop vite. L'intérêt pour les contraintes alphabétiques — lipogrammatiques surtout - bénéficie en 1987-88 de l'impulsion du séminaire Percec, qui permet par exemple au traducteur allemand de *La Disparition*, Eugen Helmlé, et à son premier traducteur anglais, John Lee, de présenter leurs travaux. Dans les années qui suivent, la réflexion sur la contrainte se nourrit largement des travaux des traducteurs⁶ ainsi que de l'analyse de nombreux textes d'inspiration oulipienne jusque-là épars.

L'élargissement de la réflexion et du corpus, dont témoignent la publication épisodique des *Cahiers Percec* ainsi que celle plus régulière du *Cabinet d'amateur. Revue d'étudesperecquiennes*, à partir de 1993, confirme ce dont on se doutait déjà dès la fin des années 1980. Plus on mesure l'ampleur et la complexité de la production perecquienne, plus il devient évident, en effet, qu'à part peut-être *Les Choses* et *Un homme qui dort*, on a affaire, non pas vraiment à des textes singuliers correspondant à des stratégies diverses⁷, mais à une logique d'écriture, qui ne laisse jamais guère de place au hasard et ignore la différence entre textes contraints ou non, romans ou pièces de circonstance, fiction ou autobiographie.

A noter :

Dominique Bertelli, « Une bibliothèque d'éducation et de récréation : les implications des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dans *La Vie mode d'emploi* », dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 5 (1997).

Danielle Constantin, « Ne rien nier. Enoncer. » : la mise en place des instances énonciatives et narratives dans les premiers temps de la rédaction de *la Vie mode d'emploi* », *Texte* n° 27-28.

Bernard Magné, *Percecollages* (1989).

Tous les colloques centrés sur l'œuvre de Percec, les différents numéros des *Cahiers Percec* et du *Cabinet d'amateur* ainsi que les programmes du séminaire Percec illustrent bien l'élargissement de la réflexion et du corpus.

De l'auto(bio)graphie à l'autobiotexte

Si dans la première moitié des années 1980, c'est *la Vie mode d'emploi*, considérée comme le chef d'œuvre incontesté de Percec, qui est au centre des recherches, durant la seconde moitié de la décennie, l'importance de *W ou le Souvenir d'enfance*⁸ et de l'entreprise autobiographique de Percec est plus largement perçue.

DOSSIER

Au cours de l'année 1986-87, *W ou le souvenir d'enfance* fait l'objet du séminaire Percec, les diverses interventions étant publiées dans les *Cahiers Percec* n° 2 en 1988. La même année paraît *Georges Percec* de Claude Burgelin qui souligne la dimension autobiographique de l'écriture percecquienne. Puis, en 1991, Philippe Lejeune publie, dans *La Mémoire et l'oblique : Percec autobiographe* (1991), la synthèse de ses travaux sur la genèse de *W ou le souvenir d'enfance* et sur un vaste projet autobiographique, *Lieux*, resté inachevé; après quoi, Lejeune se retirera en coulisses.

Poursuivant, entre autres, les travaux de Lejeune sur les inédits, Régine Robin, traite plus particulièrement de la question de la judéité, tandis que Burgelin, abordant l'œuvre de Percec sous l'angle de l'« autographie », en propose, dans *les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre* (1996), une impressionnante lecture à partir, je cite, « des questions qu'elle pose à la psychanalyse et des parcours en écriture que la psychanalyse l'a sans doute amené à faire ».

Bernard Magné, cependant, a continué ses patientes recherches, relevant au fil de ses minutieuses lectures les récurrences et correspondances qui traversent l'ensemble de l'œuvre percecquienne. Il les rattache progressivement à *W ou le souvenir d'enfance* et, au terme de ses recherches, parvient à articuler, sur le mode théorique, autobiographie, judéité, contrainte et écriture. A partir des notions de biographème (Barthes) et de biotexte (Ricardou), Magné élabore celle d'autobiotexte, qu'il rebaptisera « ancrage » dans son *Georges Percec* (1999). L'ancrage est un trait récurrent qui doit pouvoir se relier à un fragment d'autobiographie et fonctionne comme « forme-sens » ; en tant qu'il gère à la fois la forme du contenu (l'axe autobiographique) et la forme de l'expression (l'axe formel), il est le principe de structuration qui permet la transformation d'un événement biographique en principe d'écriture (la contrainte, notamment). Si, dans le présent numéro de *Formules*, j'insiste sur cette approche, plutôt que sur toute autre, c'est que malgré les réticences qu'elle a d'abord suscitées — et qui perdurent sans doute sur tel ou tel point—, elle permet de penser la contrainte en termes qui ne sont plus simplement oulipiens.

A noter :

Marcel Bénabou, « Percec et la judéité » dans *Cahiers Percec* n° 1 (1985).

Ali Magoudi, *La Lettre fantôme* (1996).

Bernard Magné, « Georges Percec oulibiographe », dans *Oulipo-poétiques*, Actes du colloque de Salzburg, Etudes réunies par Peter Kuon, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1999.

—« Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Percec » dans *Portrait(s)* (2001).

Régine Robin, « Un projet autobiographique inédit de Georges Percec : L'arbre » dans *Le Cabinet d'amateur* n° 1 (1993).

—*Le Deuil de l'origine* (1993).

L'ensemble des textes réunis dans les *Cahiers Percec* n° 2 (1988) et *Le Cabinet d'amateur* vr 2 (1993) et 5 (1997)

Mise à distance

La publication de la biographie de Georges Perec par David Bellos, d'abord en anglais en 1993, puis en 1994 dans sa version française, *Georges Perec : une vie dans les mots* marque un autre tournant. Dans la perspective qui nous occupe, ce n'est pas tant parce qu'elle relance le débat sur l'intérêt de l'approche biographique, l'exactitude de certains événements ou l'interprétation qui en est donnée - ce qu'elle ne manque pas de faire⁹. C'est plutôt qu'elle contribue à creuser le fossé temporel qui sépare Perec de ses lecteurs, ou plutôt accentue la conscience qu'ils peuvent en avoir : dans les années 1990, Perec bascule dans l'histoire. Le sentiment du temps qui passe se traduit diversement.

D'abord par un souci documentaire :

- collecte, recherche, voire publication de documents épars : de nombreux amis et collaborateurs de Perec déposent une copie de leurs archives personnelles à la Bibliothèque de l'Arsenal ; Jacques Lederer publie sa correspondance avec Georges Perec entre 1956 et 1961 (« *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* », Flammarion, 1997) ; Bellos retrouve la trace du manuscrit de *W*, qu'il présente au colloque « Perec et l'Histoire », et Bertelli et moi-même entreprenons de réunir et d'annoter les conférences de Perec et les entretiens parus dans la presse ;

- érudition : Roland Brasseur rédige des notes « à l'usage des générations oubliées » permettant d'accéder à l'univers culturel auquel se rattache *Je me souviens* (1998) ;

- témoignages biographiques et littéraires, dont *Portrait (s)* (2001) où Paulette Perec propose, entre autres, une chronique de la vie de Georges Perec centrée sur son parcours d'écrivain.

Ensuite par la redécouverte de problématiques dont Perec avait fini par se désintéresser et que ses contemporains, parmi eux les premiers perecquiens, jugeaient dépassées. Ainsi la publication de *LG, une histoire des années soixante* en 1992 donne une nouvelle actualité à la question du réalisme, qui recevra un traitement tout en finesse dans *Georges Perec : la contrainte du réel* de Manet van Montfrans (1999), et sera à nouveau largement abordée au colloque « Georges Perec, entre l'Est et l'Ouest ».

Enfin par un questionnement sur la place de l'œuvre perecquienne dans l'histoire de la littérature et des pratiques esthétiques. Le sujet est abordé, entre autres, par Tania Orum au colloque « Perec et l'histoire » et dans une perspective plus large par Christelle Reggiani dans *Rhétoriques de la contrainte* (1999).

Cette mise en perspective a, par ailleurs, une dimension plus largement culturelle. La renommée de Perec ayant grandi non seulement en France mais à l'étranger, la question de son rayonnement et de sa réception, évoquée dans la plupart des rencontres internationales et, à plusieurs

DOSSIER

reprises par Yvonne Goga, acquiert une pertinence accrue et se voit traitée plus spécifiquement dans le cadre du colloque « L'œuvre de Georges Perec : réception et mythisation » (Rabat, 2000).

A noter :

David Bellos, « Georges Perec Études de la Ligne Générale aux Choses », *Etudes Art et Littérature*, tome 17, Université hébraïque de Jérusalem, 1990.

Carsten Sestoft, *Georges Perec et la critique journalistique*, Arbejdsrapport n° 36, Institut for Litteraturvidenskab, Copenhague, 1996.

— « Perec et le « postmodernisme » américain » dans Y. Goga (dir.), *Georges Perec* (1997)

L'ensemble des textes inclus dans *Georges Perec et l'histoire* (2000) ; ainsi que dans les actes des colloques « Georges Perec, entre l'Est et l'Ouest » et « Georges Perec : réception et mythisation », à paraître.

Perec et l'(audio)visuel

Il s'agit, là encore, d'un vaste domaine étroitement lié, dans ses différents aspects, aux diverses problématiques évoquées jusqu'ici ainsi qu'en témoignent les actes du colloque « Perec et l'image » (Grenoble, 1998).

D'abord motivé par les références picturales, photographiques ou cinématographiques dont fourmille l'œuvre perecquienne, des *Choses* à *Un cabinet d'amateur*, l'intérêt des chercheurs dans ce domaine s'est tourné vers les textes, souvent à contrainte dure, qui accompagnent les travaux de divers peintres ou photographes. Si en 1985, son étude des références picturales dans la *Vie mode d'emploi* (« Lavis mode d'emploi », *Cahiers Perec* n° 1) permettait à Magné de conclure que la peinture y est métaphore de l'écriture, en 2001 Reggiani reconnaît dans la photographie les traits définitoires de l'écriture perecquienne [*Le Cabinet d'amateur* 2001 en ligne].

La collaboration de Perec avec plusieurs cinéastes, dont Robert Bober et Bernard Quevsanne, ses activités de scénariste, de réalisateur et de producteur de cinéma ont suscité de nombreux travaux, et sont au centre des préoccupations de plusieurs jeunes chercheurs dont Cécile de Bary et Myriam Soussan [*le Cabinet d'amateur*, textes en ligne 2001]. Le résultat des activités de photographe¹⁰, de dessinateur et de peintre amateur de Perec commencent également à éveiller la curiosité.

A noter :

Andrée Chauvin et Mongi Madini, « La remontée des images (sur les *Récits d'Ellis h!and*) » dans *Le Cabinet d'amateur* n° 6 (1997).

Cécile De Bary, « Une mémoire fabuleuse » dans *Perec et l'histoire* (2000).

Bernard Magné, « Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, oeuvre clé du pinacotepe perecquien » dans J.-P. Guillermin, *Récits / Tableaux. Travaux et Recherches*, Presses Universitaires de Lille, 1994.

— « Georges Perec : poèmes d'images » dans *L'image génératrice de textes de fiction, La Licorne*, n° 35, Poitiers, 1995.

Manet van Monfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel* (1999).

Mireille Ribière, « En parallèle : rencontre (*Alphabets pour Stampfli*) » dans *Le Cabinet d'amateur* n° 1 (1993)..

L'ensemble des textes inclus dans *L'Œil d'abord... Georges Perec et la peinture, Cahiers Perec* n° 6 (1996) ; dans la partie « Perec et l'image » du *Cabinet d'amateur* n° 7-8 (1998) ; et *Le Cabinet d'amateur*, textes en ligne (2001).

En perspective

Ces dernières années ont vu l'aboutissement des nombreuses recherches esquissées en 1984, tant dans le domaine de la contrainte — lisibilité, explicitation, autoreprésentation, intertextualité — que dans celui de l'autobiographie et de son inscription dans les récits et textes à contrainte. On commence aujourd'hui à analyser les rapports qu'entretiennent les œuvres écrites pour la radio, le théâtre et le cinéma avec la partie plus traditionnellement littéraire (romans, poésie) de l'œuvre perecquienne, tandis que la réflexion sur les textes d'inspiration oulipienne s'oriente plutôt vers un au-delà de la contrainte, c'est-à-dire vers l'analyse des dispositifs qui n'en relèvent plus tout à fait, tel le romanesque. Les études perecquiennes connaissent actuellement un véritable renouveau grâce à l'arrivée d'une nouvelle génération de chercheurs - laquelle a bénéficié tout au long de ce bilan d'un préjugé favorable que la génération précédente voudra bien me pardonner.

¹ Notes

¹ Tout bilan de ce type est, par définition, sélectif et subjectif. L'omission de travaux dont l'importance pourrait paraître cruciale à d'autres que moi, est à mettre au compte de l'ignorance ou de la simple inadvertance - en aucun cas de la malveillance. Je précise que, malgré l'intérêt que présentent certaines thèses universitaires non publiées, seuls seront mentionnés ici les travaux qui sont dans le domaine public. Je ne parlerai pas, par ailleurs, des ouvrages d'intérêt général qui ont jalonné ces vingt ans, à moins qu'ils n'aient marqué, comme ce fut le cas du *Georges Perec* de Claude Burgelin, quelque jalon important. Enfin je signale que, dans les notes et le corps du texte, une simple indication de date suit la mention des articles et ouvrages repris dans la bibliographie chronologique en annexe de cet article.

¹ Elle conservera cette place de choix dans les études perecquiennes. En témoigne le décompte des études, publiées ou non, recensées à l'automne 2001 sur le site de Jean-Benoît Guinot (jb.guinot@wanadoo.fr) : *La Vie mode d'emploi* (135), *W ou le souvenir d'enfance* (94), *La Disparition* (41), *Les Choses* (33), *Un homme qui dort* (22), *La Littérature potentielle/Atlas de littérature potentielle* (19), *Je me souviens* (18), *Un Cabinet d'amateur* (16), *Espèces d'espaces* (14), *Alphabets* (13), *53 jours* (13), *L'Infra-ordinaire* (11), inédits / projets (10), *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (6), *La Boutique obscure* (6), *La Clôture* (5).

³ Je rappelle qu'à l'époque la réflexion sur l'écriture de Perec est largement

DOSSIER

tributaire des travaux de Jean Ricardou sur le texte, et de la définition qu'il en propose alors. Voir, par exemple, *Texte & Antitexte* (Colloque organisé à l'université de Nice en novembre 1985) où nous sommes plusieurs à puiser nos exemples chez Perec.

⁴ « En dialogue avec l'époque. Patrice Fardeau s'entretient avec Georges Perec », dans France-Nouvelle, 16 avril 1979, repris dans *Georges Perec : entretiens, conférences et autres propos*, à paraître à l'automne 2002.

⁵ Je rappelle que, contrairement au fonds documentaire de l'Association Georges Perec qui est en accès libre durant les permanences de la dite association (Bibliothèque de l'Arsenal, 1 rue de Sully, 75004 Paris), les documents et manuscrits rassemblés à la mort de Georges Perec font partie du fonds privé qui appartient à ses héritiers. Ce fonds privé est consultable à l'Arsenal sur demande et avec l'autorisation des ayants-droits.

⁶ Voir, entre autres : Eugen Helmlé, « Traduire la *Vie Mode d'Emploi* » dans *Littératures* n° 7 (1983) ; Marc Parayre, « Traduire la contrainte » dans *Formules* n° 2(1988-89) ; David Bellos, « Appropriation, imitation, traduction. Réflexions à propos de la version anglaise de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec » dans *TransLittérature*, n° 4,1992 ; Bernard Magné, « De l'exhibitionnisme dans la traduction : à propos de la traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi* » dans *Meta*, vol. 38, n° 3,1993 ; les contributions de Sarah Greaves et John Lee dans le dossier « La plausibilité d'une traduction : le cas de *la Disparition* de Perec » dans *Palimpsestes* n° 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000 ; Mirreille Ribière, « *La Disparition/ AVOID* : deux temps, deux histoires » dans *Perec et l'histoire* (2000) ; et les travaux d'Hermès Salceda présentés au colloque « L'écriture à contraintes » (dir. Claudette Oriol-Boyer, Grenoble, 2000).

⁷ Je renvoie ici aux déclarations de Perec l « Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent » (« Notes sur ce que je cherche » dans Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette, 1985).

* En 1997, *W ou le souvenir d'enfance* figurera au programme de la question "L'humain et l'inhumain" des classes préparatoires aux grandes écoles scientifiques, et à ce titre fera l'objet de deux synthèses remarquables, l'une signée Andrée Chauvin, l'autre Anne Roche.

⁹ Les curieux pourront se reporter à : l'article d'Éric Beaumatin paru dans *Le Cabinet d'amateur* n° 3 (1994) ; Bianca Lamblin, *La biographie de Georges Perec par David Bellos, lecture critique*. Le jardin d'essai, 2000 ; et au n° 7 des *Cahiers Perec* (à paraître au Castor Astral).

¹⁰ Voir à ce propos le n° 12 de la revue *Texte en main*, « Perec, Polaroids » (1997), qui a servi de catalogue à l'exposition « Autour de Perec : Treize ancrages dans l'espace ».

Bibliographie sommaire (ordre chronologique)

Ouvrages et numéros de revues qui permettent de se faire une idée assez nette du cheminement des études perecquiennes depuis une vingtaine d'années, et dont certains seulement ont été cités dans mon article. Les actes de colloques centrés sur Perec sont précédés de [*].

- 1979 *L'Arc*, n° 76, Aix-en-provence.
- 1983 Bernard Magné (dir.), *Littératures* n° 7 (« Georges Perec »), Université de Toulouse-le Mirail.
- 1984 Warren Motte, *The Poetics of Experiment. A study of the work of Georges Perec*, French Forum.
- 1985 • *Cahiers Georges Perec* n° 1 (Colloque de Cerisy-la-salle, 1984), POL.
- 1988 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, 1988.
Cahiers Georges Perec n° 2, W ou le souvenir d'enfance : *une fiction*, *Textuel* 34/44, n° 21 [2^e éd. 1998].
- 1989 Bernard Magné, *Perecollages (1981-1988)*, PUM Toulousel.
- 1990 *Cahiers Georges Perec* n° 4 (« Mélanges »), éd. du Limon.
 Bernard Magné (dir.), *Etudes littéraires* vol. 23 n° 1-2 (« Georges Perec : écrire/transformer »).
 • Mireille Ribière (dir.), *Parcours Perec* (Colloque de Londres, 1988), Presses Universitaires de Lyon.
- 1991 Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*. POL.
Nuova corrente n° 108 (« Georges Perec »), Ed. Tilgher, Genova.
- 1992 Jésus Camarero (dir.), *Anthropos* n° 134-135 (« Georges Perec »).
 Jean-François Chassay, *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Le Castor Astral.
 Mireille Ribière et Bernard Magné, *Les Poèmes hétérogrammatiques*, *Cahiers Georges Perec* n° 5, éd. du Limon.
- 1993 David Bellos (dir.), *Review of Contemporary Fiction* (vol 13 n°1) « Georges Perec ».
 Andrea Borsari (dir.), *Georges Perec, Riga* n° 4, Marcos y Marcos, Milan.
Le Cabinet d'amateur n° 1 (« Miscellanées ») et n° 2, (« Autobiographie »).
 Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs (présentation, transcriptions et notes), *Le Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*, Ed. Zulma/CNRS.
 Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Presses Universitaires de Vincennes.
- 1994 David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Seuil.
Le Cabinet d'amateur n° 3 (« Miscellanées II »).
- 1995 *Le Cabinet d'amateur* n° 4 (« Mots croisés »).
 Sylvie Rosienski-Pellerin, *Peregrinations ludiques*. Toronto, éditions du GREF, 1995.
- 1996 Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Mr Lefèvre*. Circé.
 Jésus Camarero, *El escritor total*, Arteragin, Vitoria.

DOSSIER

- Cahiers Georges Perec* n° 6 («L'Æild'abord... Georges Perec et la peinture»), Seuil.
- Ali Magoudi, *La Lettre fantôme*, Minuit (coll. Paradoxe).
- 1997 *Le Cabinet d'amateur* n° 5, « L'Autobiographie (deux) », PUM Toulouse.
Andrée Chauvin, *Leçon littéraire sur W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec, PUF (coll. Major).
• Yvonne Goga (dir.), *Georges Perec* (Colloque de Cluj-Napoca), Ed. Dacia.
Anne Roche, *Georges Perec. W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard.
- 1998 Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, Nizet.
Roland Brasseur, *Je me souviens de Je me souviens*, Le Castor Astral.
• *Le Cabinet d'amateur* n° 7-8, « Perec et l'image » (Colloque de Grenoble) et « Varia », PUM Toulouse.
- 1999 Bernard Magné, *Georges Perec*, Nathan Université.
Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi.
Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec — l'Oulipo*, Ed. Interuniversitaires.
- 2000 • Carsten Sestoft et Steen Bille Jorgensen (dir.), *Georges Perec et l'histoire* (Colloque de Copenhague), *Etudes romanes* n° 46, Museum Tusulanum/University of Copenhagen.
- 2001 Paulette Perec (dir.) *Portrait(s) de Georges Perec*, BNF, 2001.
Le Cabinet d'amateur, 2001. Texte en ligne.

A paraître :

- Colloque de Montréal (1996) : « Parcours d'une œuvre : une lecture sociale de Georges Perec » (dir. Pierre Siguret et Jean-François Chassay).
- Colloque de Nancy (2000) « Georges Perec, entre l'Est et l'Ouest » (dir. Hans Haitje).
- Colloque de Rabat (2000) : « L'œuvre de Georges Perec : réception et mythisation » (dir. Jean-Luc Joly, Abdelfaltah Kilito et Khadija Mouhcine).
- Georges Perec, entretiens présentés par Dominique Bertelli et Mireille Ribière (présentation, transcriptions, traductions et notes).

Sites Internet:

- Association Georges Perec : <http://www.association-perec.org/>
- Liste Perec : listeperec-subscribe@yahoogroupes.fr
- *Le Cabinet d'amateur* : <http://www.cabinet-perec.org/>
- *La page Perec* de Philippe Bruhat : <http://www2.ec-lille.fr/~book/perec/>
- Bibliographie de Jean-Benoît Guinot : <http://perso.wanadoo.fr/jb.guinot/pages/home.html>

Bernard Magné

A propos de *W ou le souvenir d'enfance* : cinq micro-lectures du manuscrit de Stockholm *

à la mémoire de saint Jérôme

Je commencerai par une précision terminologique à l'intention des lecteurs peu familiers avec les manuscrits de Georges Perec. On appelle « manuscrit de Stockholm », parce qu'il est déposé à la bibliothèque royale de cette ville, un manuscrit des chapitres autobiographiques de *W ou le souvenir d'enfance*. C'est David Bellos qui en a retrouvé la trace et qui en a reconstitué l'historique¹.

0. Quelques unes des choses que je ne ferai pas et quelques autres que je m'efforcerai de faire

Je n'aborderai pas ici les problèmes de datation, voire les différends que ce manuscrit a suscités, en particulier entre David Bellos et Philippe Lejeune.

Je n'interviendrai pas davantage dans l'histoire générale de l'écriture de *W*, telle que Philippe Lejeune l'a décrite², en me demandant ce que ce manuscrit confirme ou infirme de cette histoire.

Je ne parlerai pas de l'ensemble du manuscrit parce que je n'en ai, pour l'instant, qu'une connaissance limitée, n'ayant eu entre les mains que sa photocopie et encore pour une durée limitée.

Mon point de vue ne sera pas celui du généticien que je ne suis pas (« j'y connais rien, moi... vous me direz que si je n'y connais rien, je n'ai qu'à pas écrire... Possible, mais je suis bien sûr que vous n'en savez pas plus que moi sur ces trucs-là. D'ailleurs vous seriez bien incapables d'écrire cette histoire à ma place³ ! ») mais celui du « suffisant lecteur » que je m'efforce d'être.

Mon objet sera, comme toujours, le repérage de certaines relations que la lecture permet d'établir entre des fragments de discours et la mise en lumière des effets de sens que ces relations sont susceptibles de produire. Cependant j'opérerai ici dans un espace particulier : non plus le seul texte définitif de

¹ Cet article reprend, parfois légèrement modifiée, une communication faite à l'Ecole normale supérieure le 5 juin 1999, à la demi-journée d'étude consacrée au manuscrit de Stockholm.

DOSSIER

W, comme je l'avais fait par exemple pour étudier les sutures⁴, mais le rapport entre deux textes : celui du manuscrit et celui du texte définitif. Ma lecture sera, en quelque sorte, stéréoscopique.

Je ne suis pas Gaspard Winckler. Je n'adopterai donc pas pour relater ces effets de sens « le ton froid et serein de l'ethnologue ». J'ai travaillé à la fois avec les outils partiels et partiels que je me suis forgés au cours de mes lectures, outils que certains connaissent et parfois utilisent, et à partir des hypothèses qui sont les miennes, mais que d'autres quelquefois partagent. Outils et hypothèses que je pourrais succinctement résumer ainsi : l'écriture autobiographique de Perec dit ce qu'elle dit grâce à des formes-sens qu'on appellera comme l'on voudra — autobiographèmes, ancrages, métonymes, ou n'importe quoi d'autre — qui constituent à travers l'œuvre entier un système récurrent et cohérent : l'autobiotexte⁵.

Les cinq micro-lectures que je propose visent donc à répondre à la question suivante : puisqu'il existe des variantes entre le texte du manuscrit et celui du livre, leur étude, ou du moins l'étude de certaines d'entre elles est-elle susceptible d'éclairer la construction de l'autobiotexte ? Bien entendu, cette question, purement rhétorique, est d'une totale mauvaise foi, puisqu'elle contient sa réponse, à moins de supposer que je me lance dans ce travail uniquement pour en démontrer l'inefficacité. Si l'on écarte cette hypothèse masochiste, mes cinq micro-lectures peuvent être considérées au mieux comme pascaliennes (« Tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé. »), au pire comme paranoïaques (« Dans la paranoïa, le mécanisme de délire est essentiellement interprétatif. L'interprétation morbide amène le malade à donner une signification allant dans le sens de son délire à des événements banals⁶. »), ces deux qualifications n'étant d'ailleurs pas forcément incompatibles.¹

1. De réécriture à l'inscription

Je réunis dans une même analyse deux séries de variantes qui me semblent avoir la même portée (voir annexe 1).

La première de ces variantes concerne le chapitre U, c'est-à-dire le premier chapitre de la partie autobiographique. Là où le manuscrit utilisait simplement le verbe *décrire*, le texte définitif a rajouté *inscrire*. Ce rajout manifeste l'attention accrue portée au signifiant graphique. La description est une activité d'écriture orientée vers le rapport entre les signes et leurs référents. Sa fonction relève de l'effet de réel. L'inscription s'organise, différemment, selon deux pôles : d'une part

l'importance du support matériel concret comme lieu d'une trace ; d'autre part la volonté, par le choix de ce support concret, de conserver la trace d'une information, de la transmettre. Sa fonction relève de la mémoire et de ses conditions de conservation. Cet aspect apparaît clairement dans la définition du Robert :

1. Écrire, graver sur la pierre, le marbre, le métal (les signes linguistiques correspondant à une information à conserver).
2. Écrire qqch. (dans, sur un livre, une liste...) afin de conserver le souvenir ou de transmettre l'information.

Dans la description, les signes et leur matérialité tendent à s'effacer au profit du référent : toute description est guettée par l'hypotypose⁷. Dans l'inscription, la conservation matérielle des signes est primordiale : toute inscription relève peu ou prou du monumental.

La seconde série de variantes concerne le chapitre VIII et elle vise, comme la précédente, à souligner l'importance de l'inscription graphique dans l'écriture. Les mots ne sont plus simplement *écrits* (au sens général, indifférencié), ils sont *tracés* : le message (ce « que je dis », ce « que j'écris ») ne se trouve pas dans des signes pris globalement, mais dans leur signifiant graphique : dans ce qui est tracé, dessiné, dans ce qui apparaît, c'est-à-dire devient visible, distinct pour l'œil (« L'œil d'abord... ») : ainsi commencent *Les Choses*, et donc du même coup tout l'œuvre de Perec).

Ce que dit *W* est donc inséparable de ce *qu'Espèces d'espaces* dit d'emblée de l'écriture : que ce qui s'y passe se passe dans la page, définie comme espace *matériel* permettant l'apparition de traces tout aussi matérielles*. La leçon du livre, par rapport au manuscrit, est dans ce cas précis une leçon de matérialisme.¹¹¹

I Couple) H

Il s'agit ici de la formule toujours citée, jamais commentée « l'Histoire avec sa grande Hache » (p. 13). Pour une analyse plus détaillée et notamment pour les enjeux de ce calembour, je renvoie à ma communication de Copenhague⁹. Mais j'avais fait cette communication sans connaître le manuscrit, où Perec a écrit : « l'histoire avec un grand H », la formule finale n'apparaissant que dans le livre (voir annexe 2).

J'avais terminé mes remarques en évoquant les problèmes que ce calembour posait aux traducteurs et stigmatisé ceux qui avaient négligé le calembour, privilégiant la traduction métalinguistique (« l'histoire avec un grand H ») et du même coup (de hache) supprimant toute référence à l'isotopie de la cassure. Je leur avais reproché de traduire un texte que Perec n'avait pas écrit.

J'avais tort. Ils ont fait pire : ils ont traduit le texte que finalement Perec s'est refusé à écrire. Ils sont revenus à un état du texte que Perec avait jugé défectueux. Mais en l'occurrence, Perec correcteur corrigé, c'est beaucoup moins drôle que l'arroseur arrosé.

Je remarquerai simplement que le texte du manuscrit relève d'un lieu commun : l'opposition entre la petite histoire (individuelle) et la grande (universelle) traîne partout. La preuve, on la trouve même chez Doubrovsky :

DOSSIER

« L'Histoire, avec un grand H, domine et efface les petites histoires¹⁰ ». Conclusion : les traducteurs qui annulent le calembour ramènent l'écriture autobiographique de Perec à celle de Doubrovsky. Sans commentaire.

3. Construction d'une texture

La variante que je vais examiner maintenant concerne le second souvenir d'enfance raconté par Perec. Elle semble minuscule : elle porte sur un seul mot D'une pièce avalée, Perec écrit d'abord (manuscrit) qu'on la retrouve le lendemain dans « mon pot », puis (livre) dans « mes selles » (voir annexe 3).

En ce qui me concerne, je ne commenterai pas le déplacement métonymique par lequel on passe du contenant au contenu. Il se trouvera bien un psychanalyste pour le faire.

On peut songer à une correction stylistique : quelques lignes plus haut Perec, donnant une version différente de ce souvenir, écrit : « je suis sur le pot quand mon père rentre du travail ». Le mot *selles* supprimerait une répétition jugée maladroite.

Mais, quelles qu'en soient les raisons, les conséquences du remplacement ne sont pas neutres.

D'une part il s'opère là un changement de focalisation. Avec « pot », mot du vocabulaire enfantin, la focalisation se fait sur l'enfant Avec « selles », mot du vocabulaire médical, la focalisation se fait sur le narrateur adulte. Ainsi est maintenue, par rapport au souvenir dont il est donné ici plusieurs versions différentes, une distance critique qui se manifeste aussi ailleurs par le recours aux notes et aux parenthèses.

D'autre part, et c'est pour moi l'essentiel, il faut suivre la leçon matérialiste dont j'ai parlé à propos de la première série de variantes. Il faut regarder la différence des signifiants.

Question : Qu'est-ce que l'on fait en *traçant* le mot « selles » et que l'on ne fait pas en traçant le mot « pot » ?

Réponse : Un palindrome, c'est-à-dire un mot dont les lettres peuvent se lire indifféremment de gauche à droite et de droite à gauche en conservant le même sens.

Question : Et alors ?

Réponse; Alors, si le dernier mot de ce second souvenir d'enfance peut se lire *de droite à gauche*, il permet de rattacher *formellement* (et indépendamment de son contenu) ce second souvenir au premier, qui évoque un caractère (encore une histoire de lettre) hébraïque déchiffré dans des journaux yiddish, donc des journaux qui se lisent *de droite à gauche*.

Grâce à la variante, la judéité explicite du premier souvenir d'enfance (« journaux yiddish », « lettre hébraïque ») se trouve reliée à la judéité implicite du second rendue manifeste par l'examen attentif du signifiant gra-

phique : « c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je *trace...* » Et c'est cette relation que j'appelle une texture, c'est-à-dire quelque chose qui fait qu'un écrit devient texte : il n'y a plus ici simple succession de deux souvenirs, mais véritable tissage de l'un avec l'autre par une opération qui ne peut avoir lieu que sur la page.

4. Construction d'une suture

La séquence sur laquelle je vais maintenant m'attarder comporte trois variantes (voir annexe 4) :

- a) « *13 ans* » devient « treize ans » ;
- b) « *A 31 ans* » devient « Il y a sept ans » ;
- c) « *je me souvins que* » devient « je me souvins tout à coup que ».

Je n'examinerai que les variantes a et b, qui me semblent liées entre elles.

Le manuscrit fait apparaître deux choses importantes :

— d'une part un système de datation objective par rapport à un fait historiquement daté et repérable : la date de naissance du narrateur, dont le lecteur prendra connaissance un peu plus loin (« Je suis né le samedi sept mars 1936 ») ;

— d'autre part un effet de chiasme entre les chiffres 13 et 31, qu'on peut rattacher à l'ancrage des symétries bilatérales, dont on a déjà rencontré un exemple dans la variante précédente avec le mot palindrome « selles ».

Le texte définitif apporte sur ces deux points des modifications considérables.

La seconde datation est subjective : elle est établie par rapport au temps de l'énonciation. L'événement narré (le souvenir du titre) n'est pas daté par rapport à un autre événement daté du récit, mais par rapport à un événement par définition extra-diégétique : l'acte narratif producteur du récit dans lequel il figure. On retrouve donc ici l'importance du je écrivain par rapport au je écrit. Le repère temporel n'est plus l'acte de naissance, mais l'acte d'écriture. Pour pouvoir dire « je suis né », il faut d'abord pouvoir écrire « j'écris », ce que souligne d'ailleurs l'analepse : si la séquence du souvenir à Venise, puis celle des circonstances de l'écriture de *W* se trouvent au chapitre II, c'est seulement au chapitre VI que sera indiquée la date de naissance du narrateur.

En faisant disparaître le « 31 », ce nouveau mode de datation a comme autre conséquence de détruire le chiasme numérique 13 / 31, déjà mis à mal par le choix d'une graphie en lettres pour le premier nombre. D'un point de vue axiologique (par exemple dans la perspective d'un « RAPT », pratique familière aux lecteurs de *Formules*), on pourrait y voir une détérioration, puisque avec le chiasme disparaît un ancrage important. En réalité, cette perte est compensée, — rémunérée si l'on préfère un terme mallarméen — par la construction d'un autre type de relation : une suture.

Je rappelle que, s'agissant de *Wou le souvenir d'enfance*, je nomme suture la présence de lexies identiques ou similaires dans deux chapitres contigus^{5 * * * * * 12 *} (donc appartenant l'un à la fiction, l'autre à l'autobiographie, compte tenu de la structure du livre¹¹). En écrivant « Il y a sept ans », Perec reprend presque mot pour mot une lexie du chapitre précédent, appartenant à la fiction : « Il y a ... ans », la similitude entre les deux lexies étant encore accrue par l'identité de la localisation : « à Venise » (voir annexe 4). Il modifie donc son texte autobiographique définitif en fonction du texte fictionnel (qui, je le rappelle, date de 1970 et a déjà paru en feuilleton dans *La Quinzaine littéraire*). Contrairement à ce qu'affirme un peu vite David Bellos¹⁴, le manuscrit permet de repérer le travail de suture, à condition de ne pas le considérer seul mais dans son rapport au texte définitif. Cette variante montre Perec mettant en place une de ces « fragile[s] intersection[s] » dont il parle dans le prière d'insérer de son livre. Ce faisant, en préférant à un effet de symétrie locale facilement repérable (13/31) une figure plus discrète¹⁵ exigeant le rapprochement d'éléments disjoints, il demande à son lecteur un effort de mémoire : comme saint Jérôme représenté dans son cabinet de travail par Antonello de Messine¹⁶, ce lecteur doit revenir en arrière dans le livre qu'il est en train de lire, il doit se reporter à ce qu'il adéjà lu, il doit lire à rebours. Cette lecture « à vice-versa » (l'expression se trouve dans le grand palindrome) nous ramène du coup vers l'ancrage des symétries bilatérales dont la disparition dans le texte définitif n'était finalement que superficielle. De visible, l'ancrage est devenu « scriptible » : c'est au lecteur qu'il appartient de le construire en suivant, une fois de plus, « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre¹⁷ ».

5. L'augmentation

Un de mes exemples favoris pour attester l'existence d'un ancrage arithmétique du 11 est la liste des « énoncés impliquant à plus ou moins juste titre une latéralité et/ou une dichotomie », liste qui comporte précisément 11 items et se termine par un « etc. » signifiant que l'énumération s'achève volontairement à 11, un peu comme la clause de « Quelques unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir » précisait : « Je m'arrête volontairement à trente-sept » », ce qui, soit dit en passant, aurait pu aussi servir de justification au nombre de chapitres de *W*.

Or le manuscrit apporte la preuve que cette liste n'a pas été écrite d'emblée, mais progressivement augmentée, par repentirs successifs, pour atteindre ses 11 éléments. D'abord, Perec énumère six couples, suivi d'un « etc. ». Puis il barre « etc. » et ajoute trois nouveaux couples. Ces deux gestes se succèdent dans la continuité de l'écriture : même encre, même graphie. Le troisième est postérieur : c'est, sur la page de gauche et d'une écriture nettement différente, l'ajout de deux couples, qui, dans la version défini-

tive, occuperont respectivement les deuxième et quatrième place¹⁹. On a donc ici la trace d'un réglage numérique par augmentation qui me semble être l'équivalent (inversé dans son fonctionnement, mais identique dans sa fonction) du réglage numérique par suppression mis en œuvre dans la fabrication d'une boule de neige dont la version primitive dactylographiée culminait avec un mot de 14 lettres alors que la version définitive publiée choisissait comme centre un mot de seulement 11 lettres²⁰. Dans les deux cas, il s'agit de remplacer un réglage arithmétique arbitraire par un réglage arithmétique biographiquement motivé : bref faire d'une contrainte un æncrage. Et s'agissant de *W ou le souvenir d'enfance*, je reste persuadé, comme je l'ai déjà rappelé ailleurs²¹, que c'est une démarche de ce type qui amène Perec à renoncer à la construction primitivement prévue pour son récit (3 parties de 19 chapitres) et à choisir la forme que nous lui connaissons, où les 11 chapitres de la première partie connotent la *mort* des parents, les 26 chapitres de la seconde partie *l'écriture* par allusion aux 26 lettres de l'alphabet et les 37 chapitres du livre la *survie* du sujet Perec par chiffrage d'une partie de sa date de naissance (un 7/3). Triple motivation que le texte, de surcroît, inscrit noir sur blanc : « *l'écriture* est le souvenir de leur *mort* et l'affirmation de ma vie²². »

5. Bilan provisoire

David Bellos a insisté sur la grande proximité entre le manuscrit de Stockholm et le texte définitif de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*²². C'est globalement et surtout quantitativement vrai. Mais l'intérêt des variantes ne relève pas d'une simple analyse quantitative. La modification d'un seul mot est parfois lourde de conséquence, comme j'espère l'avoir montré avec le passage de « pot » à « selles ». C'est d'ailleurs, entre autres raisons, pour rappeler l'importance d'une approche qualitative que je me suis attardé ici sur des variantes plutôt minuscules.

L'étude du manuscrit me semble indubitablement confirmer ma théorie des æncrages, pourvu qu'on ne se méprenne par sur ses enjeux : il ne s'agit évidemment pas de rechercher dans les avant-textes les preuves d'une hypothétique intentionnalité concernant la signification que ces formes-sens pouvaient avoir aux yeux de Perec. Le manuscrit montre les traces matérielles d'un travail d'écriture qui a le plus souvent pour effet d'accroître la présence et le rôle de plusieurs de ces formes (ainsi, dans certaines des variantes que j'ai retenues, le 11 et les symétries bilatérales). Cela ne présuppose en rien chez le scripteur une conscience plus claire de leurs effets de sens et en particulier de leur relation à l'autobiographie. En comparant le texte définitif et le manuscrit de *W*, je constate qu'il y a des modifications successives du nombre des items dans une énumération et que ces modifications cessent lorsque ce nombre atteint 11. Rien ne m'autorise à tenir pour assuré que ce nombre soit *cons-*

DOSSIER

ciemment retenu par Perec ni qu'il le retienne parce qu'il veut ainsi désigner implicitement la mort de sa mère. Je peux tout au plus affirmer que, compte tenu de ce que l'on peut repérer dans l'œuvre entier s'agissant du nombre 11, ces deux hypothèses ne sont pas entièrement invraisemblables.

On me permettra de citer, pour être clair sur ce point, cet extrait d'un entretien inédit de Perec avec Bernard Pous, qui me concerne directement :

B.P. — Dans vos livres interviennent souvent la coupure, les blessures, celles du livre, des personnages. [...]

GP. — Vous connaissez Bernard Magné, qui est prof à Toulouse ? [Réponse négative.] Il fait un cours sur *La Vie mode d'emploi* cette année. Il a remarqué un truc tout à fait extraordinaire, c'est que la figure centrale de *La Vie mode d'emploi*, c'est [Perec cherche dans un exemplaire de *W*] cette lettre hébraïque dont je dis que je me souviens et qui serait mon premier souvenir : c'est un carré avec une brisure [...]

B.P. — Celacorrespond à une vision pessimiste ?

GP. — Non, non, c'est quelque chose qu'on me dit²⁴.

J'avoue qu'il ne m'est pas tout à fait indifférent de voir que, d'un même geste, Perec récuse (de sa part) une intention et accepte volontiers (de la mienne) une interprétation.

6. Coda

J'ignore si tout ce qui précède aura permis à mon éventuel lecteur de trancher entre une approche pascalienne et une approche paranoïaque. Ce n'est de toute manière pas très grave, car dans les deux cas, les conclusions sont finalement assez rassurantes.

Conclusion pascalienne : j'ai effectivement trouvé ce que je cherchais puisque je l'avais déjà trouvé.

Conclusion paranoïaque : il est avéré que la paranoïa est caractérisée par « la prédominance de l'interprétation, l'absence d'affaiblissement intellectuel et n'évolue pas en général vers la détérioration²⁵ ».

ANNEXES

Dans ces annexes, le texte du manuscrit, toujours reproduit le premier, est en italique ; le texte du livre est en romain ; la pagination est celle de l'édition originale, Denoël, 1975. Dans les deux textes, j'ai signalé les variantes en les soulignant

Annexe 1

je sais que se trouve décrit le chemin que j'ai parcouru

je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru (p. 14)

C'est cela que je dis et c'est cela seulement qui se trouve dans tes mots que i "écris, dans les lignes que tracent ces mots, dans les blancs que dessine l'intervalle des tiens folio dactylographié inséré dans le manuscrit]

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes tp.591

Annexe 2

une autre histoire, la grande, l'histoire avec un grand H, avait déjà répondu

une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu (p. 13)

Annexe 3^r

on la retrouve le lendemain dans mon pot

on la retrouve le lendemain dans mes selles (p. 23)

Annexe 4

A ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. A 31 ans, un soir, à Venise je me souvins que cette histoire s'appelait « W »

A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il va sept ans, un soir, à Venise je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » (p. 14)

Il y a ... ans, à Venise, dans une gargote de la Giudecca (p. 10)

Annexe 5

(hyperbole/parabole ; afférent/efférent ; caudal/rostral ; métaphore/métonymie. paradigme/syntagme ; schizophrénie/paranoïa ~~etc...~~ Capulet/Montaigu ; Whigs/Tories ; Guelfes/Gibelins, etc...)

[dans la page de gauche, deux ajouts d'une écriture différente :] numérateur/dénominateur, dividende/diviseur

(hyperbole/parabole, numérateur/dénominateur, afférent/efférent, dividende/diviseur, caudal/rostral, métaphore/métonymie, paradigme/syntagme, schizophrénie/paranoïa, Capulet/Montaigu, Whig/Tory, Guelfes/Gibelins, etc.) (p. 183)

DOSSIER

Notes

¹ Voir David Bellos, « Le dossier d'Oslo », texte d'une communication au séminaire Georges Perec, dactylogramme inédit.

† Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, P.O.L, 1991, p. 92-138.

³ Georges Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Denoël, 1966, p. 75.

⁴ Bernard Magné, « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Cahiers Georges Perec*, n° 2, *Textuel* 34/44, 1988, université Paris 7, p. 39-55.

⁵ Sur cette question capitale, voir Bernard Magné, *Georges Perec*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1999.

⁶ *Encyclopaedia universalis*, art. Paranoïa.

⁷ C'est ce que j'appelle le syndrome « Bouvard et Pécuchet » : « Ils lurent d'abord Walter Scott. Ce fut comme la surprise d'un monde nouveau. [...] Les hommes du passé qui n'étaient pour eux que des fantômes ou des noms devinrent des être vivants [...]. Sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète. » (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, début du chapitre V).

* « J'écris : je trace des mots sur une page. [...] Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, *une droite et une gauche*, un recto et un verso. » (*Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 17-18. C'est moi qui souligne, et on verra pourquoi tout à l'heure). C'est donc l'écriture qui, par sa matérialité, rend l'espace repérable, en fait quelque chose de fondamentalement opposé à l'espace indifférencié de l'exil à Villard-de-Lans : « [...] des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. » (*fV ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, p. 94. Toutes mes références renvoient à cette édition).

* w Coup d (e)H », *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international de l'Université de Copenhague du 30 avril au 1^{er} mai 1998, *Études romanes*, n° 46, 2000, p. 77-86.

¹⁰ *Le Livre brisé*, p. 260.

¹¹ On pourra suivre les épisodes d'une de ces histoires de RAPT, à propos de *La Disparition*, dans les numéros 3, 4 et 5 de *Formules*.

¹² Voir « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* », art. cité.

¹³ Sauf pour les chapitres XI et XII qui, séparés par les fameux (...), appartiennent tous deux à la fiction.

¹⁴ « Le dossier d'Oslo », dactylogramme cité, p. 14.

¹⁵ Au double sens du terme : « qui attire peu l'attention » et « discontinu ».

¹⁶ « Ses doigts sont glissés à l'intérieur des feuillets [...] comme s'il avait besoin de se reporter souvent à des portions antérieures de sa lecture. » (*Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 117-118).

¹¹ On aura reconnu le texte de Paul Klee qui sert d'épigraphe à *La Vie mode d'emploi*.

¹⁸ Georges Perec, *Je suis né*, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1990, p. 109.

¹⁹ J'ai choisi de faire reproduire cette correction pour illustrer mon étude « Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec » dans *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la direction de Paulette Perec, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 225.

²⁰ On trouvera ces deux textes reproduits dans Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 63. J'ai découvert depuis que la seconde boule de neige perecquienne publiée (Perec n'en a publié que deux) avait fait l'objet d'une modification similaire : la boule de neige publiée (*Action poétique*, n° 85, 1981, p. 77) a pour centre un mot de 11 lettres (ANACHORETES) ; son avant-texte manuscrit (fonds Perec, 52, 6, 31, v°) un mot de 15 lettres (EXTRAPHONETIQUE). Que les deux boules de neige soient l'objet de la même amputation volontaire pour la publication ne fait que confirmer mon hypothèse d'une liaison forte entre l'ancrage du 11 et celui des symétries bilatérales, la boule de neige obéissant, on le sait, à une structure en chiasme pour le réglage du nombre de lettres des mots qui la composent (nombre croissant puis décroissant). Et que l'anachorète soit, étymologiquement, celui qui « retourne sur ses pas » n'est pas non plus pour me déplaire.

²¹ Bernard Magné, « Georges Perec oulibiographe », dans *OULLPO POÉTIQUES*, Etudes réunies par Peter Kuon, Gunter Narr Verlag Tübingen, coll. Études littéraires françaises, 1999, p. 41-62. Voir plus spécialement le point 3.2.2.

²² *W...*, *op. cit.*, p. 59. C'est moi qui souligne.

²³ Article cité, p. 13-14.

²⁴ Propos recueillis le 20 mars 1981 à Paris par Bernard Pous, entretien inédit, transcription de Mireille Ribière et Dominique Bertelli.

²⁵ *Le Robert*, art. Paranoïa.

Christelle Reggiani

Amours et naufrages : contrainte et romanesque dans *La Vie mode d'emploi*

La réflexion sur la notion de contrainte d'écriture paraît impliquer, en elle-même, l'adoption d'une position de surplomb : la recherche d'une définition, notamment, ne serait pertinente qu'en rapport avec la notion d'écriture comprise en son sens le plus général.

Il me paraît cependant intéressant d'introduire dans ce type de réflexion une perspective générique : je crois en effet que la formulation d'une définition générale de la contrainte, à supposer que nous en disposions véritablement, n'engage pas nécessairement l'identité de la mise en œuvre et/ou du statut des contraintes dans des textes relevant de genres littéraires différents.

Je me limiterai ici à un seul genre, le roman, en m'efforçant de tester sur l'œuvre de Perec, et en particulier sur *La Vie mode d'emploi*, l'hypothèse d'une spécificité génériquement déterminée des contraintes d'écriture : j'essaierai autrement dit d'éprouver la pertinence de la notion de *contrainte romanesque*.

Or, cette interrogation théorique ne pourra qu'être, s'agissant du roman, de part en part historique : je choisirai ici comme point de départ, non les débats des années cinquante et soixante du siècle dernier, mais la « crise du roman » du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Je m'inscrirai en somme dans une perspective ouverte par quelques suggestions de Jacques Roubaud : le « portrait formel de Georges Perec » proposé naguère dans *L'Arc* voyait le recours aux contraintes comme une traduction formelle de la nostalgie du « roman mégalomane, boulimique, universel, paralysant du XIX^e siècle » devenu apparemment inaccessible, et un article du *Magazine littéraire* consacré à Perec faisait de la contrainte un « remède à la mélancolie » d'une énergie romanesque perdue¹.

1 Roman/romanesque

Ayant défini le roman comme un genre, j'entendrai ici le romanesque comme une catégorie disjointe de ce genre, au sens où le romanesque n'est pas nécessairement lié au genre du roman (un roman peut ne pas être romanesque, un texte dramatique peut l'être), pas plus d'ailleurs qu'à la sphère proprement littéraire (une vie peut être romanesque). Historiquement, à

partir de la fin des années 1620, l'adjectif *romanesque* qualifie d'abord, en parlant des textes aussi bien que de la vie, ce qui ressemble aux romans.

Cette notion de *romanesque* intervient de manière centrale dans au moins deux textes de Perec : l'un fictionnel, l'autre réflexif.

Le chapitre LVIII de *La Vie mode d'emploi* se clôt sur les deux projets, «grandioses et illusoire», d'Olivier Gratiolet, le premier étant «de nature romanesque» : «Gratiolet voudrait créer un héros de roman, un vrai héros ; non pas un de ces Polonais obèses ne rêvant que d'andouille et d'extermination, mais un vrai paladin, un preux, un défenseur de la veuve et de l'orphelin, un redresseur de torts, un gentilhomme (...) ; des dizaines de fois il a imaginé son visage (...) ; des dizaines de fois il l'a revêtu de costumes impeccablement coupés, (...), mais il n'a toujours pas réussi à lui trouver un nom et un prénom qui le satisfassent².»

Le texte emploie d'abord *romanesque* dans une acception clairement relationnelle : la première phrase glose l'adjectif en «de roman». Toutefois, la suite du paragraphe opère une double distorsion du statut accordé au romanesque, qui se trouve d'abord dissocié du roman, puis de la sphère textuelle. Si la caractérisation du héros dont rêve Gratiolet prend appui sur les prémices du genre — les modèles du «paladin», du «preux» reconduisant manifestement à l'univers médiéval des romans de chevalerie — elle commence en effet par créer une rupture générique, les «Polonais obèses ne rêvant que d'andouille et d'extermination» que le projet exclut fermement provenant tout aussi évidemment d'*Ubu*, c'est-à-dire d'un texte de théâtre. Or, ce passage du roman au théâtre est très vite suivi par un abandon de la sphère textuelle elle-même : la tentative de cerner les contours du héros idéal relève d'une approche purement visuelle, qui pose en fait une question d'imaginaire. Cette imagerie héroïque échouera d'ailleurs précisément dès qu'un élément linguistique entrera en jeu : la nomination du héros imaginé. Le romanesque renvoie en somme ici à la construction imageante d'une figure idéale du héros, en deçà de tout support sémiotique précis.

Dans «Notes sur ce que je cherche», Perec, présentant les «quatre champs» auxquels se rattache sa pratique de l'écriture, définit ainsi la dernière de «ces interrogations» : «la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type³.»

Le terme de *romanesque* ne pose pas ici seulement une question de genre : si les «livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit» engagent probablement, pour des questions justement de vraisemblable générique, une écriture en prose d'une certaine ampleur, il n'en reste pas moins qu'en contexte le terme ne peut être reçu comme purement dénotatif. L'analyse de Perec rejoint en fait de manière frappante les orientations de la critique dix-septémiste des romans⁴, qui associe au genre une forme quasi pathologique de lecture fondée sur le plaisir de la fiction et des «péripéties».

DOSSIER

Ce dernier terme n'est pas le moins intéressant : il s'agit en effet d'un concept aristotélicien que l'on peut définir, après R. Dupont-Roc et J. Lallot, comme une «forme spécifique» du renversement tragique, en ce que la «péripétie» (ou «coup de théâtre») «joint l'*effet de surprise* à l'enchaînement nécessaire ou vraisemblable des actions⁵.» La notion est importante chez Aristote, puisqu'elle permet d'opposer la tragédie «simple» à la tragédie «complexe», qu'il préfère, «où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux⁶».

Dans tous les cas, la péripétie, dans la mesure où elle se définit par la surprise, c'est-à-dire, au moins, par l'apparition d'un point de vue nouveau par rapport aux éléments constitutifs de l'histoire, implique l'intervention dans l'intrigue d'une puissance transcendante, nécessité ou hasard, prenant le cas échéant la figure d'une Fortune ou d'une Providence. Même si la péripétie du roman n'est pas exactement celle de la tragédie ou de la comédie, il n'en reste pas moins que Perec fonde ici son «goût» du romanesque sur une notion qui implique indirectement, *via* notamment le concept moderne d'arbitraire, l'un des éléments qui rendent compte de la péjoration du genre (le roman) par la catégorie (le romanesque).

2 Romanesque et crise du roman

De fait, si l'on peut parler de crise du roman au tournant des XIX^e et XX^e siècles, cette crise s'articule précisément autour des notions d'arbitraire et de contingence romanesques (chez Valéry notamment), retrouvant une liaison déjà établie par les débats de la seconde moitié du XVII^e siècle : les critiques aussi bien que les satires classiques visent le romanesque du roman. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse, à la suite de Northrop Frye⁷ puis d'Yves Hersant*, d'une *nécessité* de cette dénonciation du romanesque par le roman, supposant une relation dialectique entre le genre et la catégorie (dont témoignerait déjà *Don Quichotte*).

C'est dire que les premières réponses au sentiment d'une crise du roman moderne s'articulent autour du rejet, massif, du romanesque. Ces réponses naturalistes, issues globalement de l'œuvre de Flaubert, reprennent à leur compte la hantise flaubertienne du lieu commun, qui se traduit, sur le plan de l'invention littéraire, par un refus de la topique romanesque.

Je reprendrai ici la lecture de Sylvie Thorel-Cailleteau, qui comprend la modernité du roman comme un «renoncement», un «deuil du romanesque*». Ce renoncement vaut aussi bien d'un point de vue générique — l'indétermination générique est un trait saillant de la littérature de la fin du siècle, et aboutit très vite au sentiment d'un flottement dans la définition même du roman — que topique : l'écriture naturaliste tend à éviter l'événement et recherche la platitude du quotidien. Le récit, conçu comme une épure romanesque, et la nouvelle constitueraient alors les traces formelles de cet évanouissement du roman.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'écriture de Perec, flaubertienne par bien des aspects, participera elle aussi de ce renoncement, en particulier dans *Un homme qui dort*, dont le projet d'explorer les «dieux de l'indifférence¹⁰» rejoint celui du «livre sur rien». On ajoutera que le motif du renoncement prend souvent la forme thématique de l'échec, également commune à Perec et aux naturalistes : l'échec clôt de manière récurrente les projets des personnages de *La Vie mode d'emploi*, dont le finale met précisément en avant le double échec des entreprises majeures du livre, celles de Bartlebooth et de Valène.

Il se trouve que la crise du roman de l'avant-dernière fin de siècle se rejoue dans les années cinquante et soixante du XX^e siècle, dans une réinterprétation qui, pour n'être pas nécessairement farcesque, engage évidemment un certain nombre de déplacements : quant aux arguments, aux formulations aussi bien qu'aux réponses proposées.

Les réponses oulipiennes au sentiment d'une crise du roman se présentent en effet comme des réponses proprement romanesques, au sens où l'écriture à contraintes peut apparaître comme un moyen de retrouver le romanesque perdu par la prose du tournant du siècle, dans une négociation autour de la question précisément la plus délicate de ce point de vue : celle de l'arbitraire.

Or, si la crise du roman de la fin du XIX^e siècle se cristallise largement autour de la notion d'arbitraire, son avatar des années cinquante et soixante est à la fois plus précisément et plus radicalement centré sur des catégories qui apparaissent comme les composants fondamentaux de toute fiction narrative : le personnage et le récit, notions déclarées «périmées» par Robbe-Grillet¹¹. L'Oulipo répondrait autrement dit au sentiment revenu, là encore à un moment de très grande vitalité éditoriale du genre, d'une crise du roman, d'une manière doublement intempestive : en retrouvant les termes de la fin du siècle (le romanesque plus que les notions techniques de personnage et/ou d'intrigue), et en proposant un retour aux sources mêmes du romanesque occidental, la matière hellénistique.

Il convient de préciser d'emblée que ce type de reprise n'implique pas nécessairement une lecture effective des romans grecs par Georges Perec : on constate en tout cas que l'édition procurée par P. Grimaï dans la bibliothèque de la Pléiade, qui date de 1958, n'est pas mentionnée dans la correspondance avec Jacques Lederer, qui s'étend sur les années 1956—1961. La fortune remarquable de ces récits dans l'Europe renaissante et classique leur a de fait assuré la fécondité pérenne de réserves topiques, dont les ressources ont été en particulier largement diffusées, dans une période plus récente, par la littérature populaire des deux derniers siècles¹². L'appropriation d'un *topos*, par définition, ne suppose pas de la part de l'écrivain l'érudition référentielle qui identifierait la reprise topique à une réécriture textuelle précisément définie.

3 La contrainte comme relève du romanesque

Je ferai alors l'hypothèse que l'intervention de contraintes d'écriture peut être comprise comme un moyen de *faire revenir* le romanesque dans le roman. Ce retour est à replacer dans son contexte historique : il se fait, et est pensé, *contre* l'économie radicale de l'écriture proposée, dans les années soixante, par les nouveaux romanciers et le groupe de *Tel Quel*, où le choix comparable à certains égards d'une structuration forte de l'écriture implique en revanche l'éviction totale du romanesque (comme genre aussi bien que comme catégorie¹³). Roger Caillois parlait, chez les nouveaux romanciers, d'un «double renoncement à l'écriture sans contrainte et à l'imagination sauvage¹⁴» : la réponse oulipienne, tout au contraire, fait de réécriture sous contrainte le moyen d'une reconquête des prestiges de l'imagination.

La contrainte, en effet, maintient dans la prose un arbitraire, celui de ses prescriptions : ce faisant, elle permet à l'écrivain de conserver la richesse des possibles romanesques en transformant leur contingence en une nécessité de l'écriture. C'est autrement dit l'arbitraire de la contrainte, qui se présente par définition comme une décision de l'écrivain antérieure au travail d'écriture, qui légitime l'accès à la matière romanesque, en la dissociant de toute idée de gratuité.

Ce romanesque de la contrainte est bien davantage fondé sur l'intrigue que sur le héros, le discrédit des «psychologies» de papier reposant sur une naïveté ontologique flagrante qui le rend apparemment beaucoup moins aisément récupérable. Les intrigues de certains romans perecciens, *en* particulier, témoignent, hors du modèle flaubertien, du «goût» que leur auteur avoue pour le romanesque. Outre les romans lipogrammatiques, qui se présentent comme des collages de différents genres narratifs, je m'intéresserai aux intrigues collectionnées dans la «machine à raconter des histoires» qu'est *La Vie mode d'emploi*, le «romans» étant présenté par Perec lui-même, dans «Notes sur ce que je cherche», comme «l'exemple type» de l'interrogation romanesque qui définit tout un pan de son écriture.

Je partirai d'analyses de Jean-Marie Schaeffer, qui propose de définir le romanesque par la conjonction de trois éléments : l'importance des affects dans les chaînes causales, la situation des personnages à des extrêmes typologiques, sur le plan physique aussi bien que moral, et la saturation événementielle de la diégèse¹⁵.

On notera de ce point de vue la récurrence des assassinats et de la vengeance dans les intrigues du roman. En ce sens, la revendication de l'infime explicitement présente, notamment par le biais de la figuration diégétique du projet de l'écrivain Perec par celui du peintre Valène, est toujours déjouée par l'irruption de l'extraordinaire romanesque. En témoigne clairement un passage du chapitre XXVIII (p. 169), où l'évocation du projet de Valène, ancré dans l'insignifiant du quotidien, se clôt par une dénégation du romanesque, ici criminel et policier : «il se mettait à penser

à la vie tranquille des choses, (...), toute cette somme d'événements minuscules, inexistantes, irracontables (...) tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire : un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orłowska décidera de repartir, sans raisons apparentes, sans raisons véritables ; un jour Madame Altamont tirera un coup de revolver sur Monsieur Altamont et le sang se mettra à gicler sur les tomettes vernissées de leur salle à manger octogonale ; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans une des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoï.» C'est bien la matière romanesque, empruntée notamment au *Pierrot mon ami* de Queneau, qui permet de relancer la narration, contre l'«irracontable» et le «sans histoire» propres à l'infime quotidien.

Intervient en ce sens dans le texte perecquien ce qu'on peut appeler une *romanesque du puzzle*, le projet de Bartlebooth qui organise l'ossature de *La Vie mode d'emploi* conjoignant de manière apparemment immédiate l'infime ludique et la tension extraordinaire des affects — aussi bien que des actions, d'ailleurs, dans la véritable «guerre» (p. 528) qui oppose Bartlebooth au critique Beyssandre. Chaque puzzle représente en effet pour Bartlebooth une «aventure» (p. 413) caractérisée par l'expérience d'états psychologiques extrêmes : l'«anxiété», l'«exaspération», P «ivresse», l'«abattement», l'«exaltation», le «désespoir» (p. 419—421)...

Le romanesque, notion essentiellement intertextuelle puisqu'elle est définie en référence à un vraisemblable générique, implique en outre le recours à un certain nombre d'éléments-types, diégétiques ou scénographiques, dont *La Vie mode d'emploi* offre un large échantillon.

Je citerai ici l'intrigue, exemplaire de ce point de vue, du *Comte de Gleichen* de Yorick (chap. X, p. 60), qui reprend en une synthèse frappante l'essentiel des sources du romanesque occidental : par sa scénographie — le cadre oriental — aussi bien que par sa diégèse — la capture, l'esclavage, l'évasion amoureuse — l'intrigue réécrit la matière hellénistique, puis médiévale dans le finale courtois où l'on retrouve le dénouement végétal que le *Tristan en prose* imagine à l'histoire de Tristan et Yseut.

Je mentionnerai également l'histoire de Carel Van Loorens (LXXVIII), qui reprend de manière similaire des éléments centraux du romanesque hellénistique : les «corsaires barbaresques», le changement d'identité, venu de *VOdyssée*, dont l'importance est cruciale en particulier dans *Les Éthiopiennes*⁶ («métamorphosé en un prospère marchand du golfe Persique répondant au nom respecté de Haj Abdulaziz Abu Bakr, Carel Van Loorens fit son entrée dans Alger» [p. 462]), l'amour pour une femme à la beauté «extraordinaire» (p. 464) enlevée par les pirates, l'évasion, les supplices superlatifs...

DOSSIER

Je terminerai par une occurrence ponctuelle de ces emprunts très visibles aux matrices hellénistiques : l'histoire d'Anne Breidel (chap. XL) inscrit en son centre le naufrage du *Silver Glen of Alva* — même s'il est évident que, dans l'univers perecquien, le naufrage, élément type de la diégèse hellénistique, ne se rapporte à la matière grecque que *via* la médiation roussellienne (les naufrages *d'impressions d'Afrique*).

Parmi ces constituants-types du romanesque, l'un jouit d'un statut particulier parce que métatextuel : l'absorption du personnage dans la contemplation d'objets sémiotiques, discursifs ou plastiques, qui peut être comprise comme figurant autant d'allégories de la lecture¹⁷. Les exemples du phénomène sont extrêmement nombreux dans *La Vie mode d'emploi*, et se relie à la question plus générale de l'importance des *objets* dans le roman : ils y sont souvent embrayeurs du récit, ce mode d'engendrement narratif étant d'ailleurs désigné par le texte lui-même : «Madame Moreau n'a jamais dit à Fleury ce qu'elle pensait de son installation. Elle reconnaît seulement qu'elle est efficace et lui sait gré du choix de ces objets dont chacun est susceptible d'alimenter sans peine une agréable conversation d'avant-dîner.» (p. 137)

La fonction complexe des *ekphraseis* hellénistiques, en particulier dans *Daphnis et Chloé* et *Leucippé et Clitophon*, où elles ouvrent dans les deux cas le texte du roman, se trouve autrement dit dissociée dans le roman de Perec, selon un partage qui met en jeu deux types de supports : livres et images prennent en charge l'aspect métatextuel des *ekphraseis*, les descriptions d'objets relayant leur fonction proprement diégétique.

La contrainte permet alors, comme par surcroît, de régler la question de la gratuité également du point de vue du *genre* du roman (et non plus du romanesque) : en ce qui concerne, plus précisément, les éléments descriptifs qui donnent consistance à l'univers diégétique.

Dans le roman contraint, en effet, la gratuité du détail romanesque (l'«effet de réel» barthésien¹⁹) disparaît au profit d'une détermination par les contraintes, éventuellement modulée par l'intervention d'un *clinamen*. Ainsi, au chapitre LI de *La Vie mode d'emploi* (p. 291), le motif de l'auto-portrait du peintre intégré à son tableau se développe en un ensemble de notations descriptives, dont celle-ci : «il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre (...)» L'«éc harpe violette», apparemment lisible comme un exemple clair de «notation insignifiante» dans la perspective barthésienne²⁰, réunit en fait deux éléments référentiels, le violet et l'écharpe, précisément contraints par leur place respective dans les listes «Couleurs» et «Accessoires» des cahiers des charges.

Ce type d'engendrement contraint des détails descriptifs tend à aller de pair avec une désagrégation du monde romanesque, la consistance des détails diégétiques se défaisant pour adopter la forme de la *liste*. Or, cette tendance à la sérialité est tout aussi sensible en ce qui concerne le romanesque (comme catégorie) : j'essayerai à présent de préciser ce rapport entre écriture contrainte et mise en série du romanesque.

4 Séries romanesques

Je tenterai de montrer que, sur ce point, la littérature contrainte ne propose en fait qu'une radicalisation, que je m'efforcerai d'explicitier dans ses déterminations, de traits déjà inhérents à la catégorie de romanesque en tant que telle.

Je partirai à nouveau des pistes proposées par Jean-Marie Schaeffer. Le troisième des critères définitoires qu'il mentionne, la saturation événementielle de la diégèse, peut en effet être compris, dans une perspective génétique, comme engageant une extensibilité très grande de cette diégèse, d'où le cas échéant un aspect sériel, épisodique, actualisé sur le plan éditorial dans la forme populaire du roman-feuilleton, que *La Vie mode d'emploi* transposerait sur un plan intertextuel. Le romanesque contraint radicaliserait autrement dit la sérialité inhérente à la catégorie, et j'explicitierai le fait même de cette radicalisation par la convergence de trois déterminations relevant de plans différents : l'histoire littéraire conçue de la manière la plus générale, celle du genre romanesque et, dans la perspective restreinte que j'ai choisie, certains traits propres à l'œuvre de Perec.

Je commencerai par formuler une hypothèse historique large, où le genre du roman prime sur la catégorie du romanesque. La mise en série du romanesque dans l'œuvre de Perec me paraît en effet déterminée au moins en partie par une mise en série du(des) roman(s), relevant elle-même du choix de l'écriture contrainte comprise comme Une écriture post-romantique, au sens où la contrainte radicalise le renoncement à l'image organique ou architecturale de l'œuvre romantique, faisant le choix d'un aplatissement du sens qui tend à produire des romans en forme d'énumération ouverte : après les juxtapositions non hiérarchiques de *Bouvard et Pécuchet*, qui aboutissent aux romans-collages des naturalistes, l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* intervient dans la genèse du roman sous la forme de son *plan*.

L'œuvre entier de Perec témoigne par ailleurs d'une tentation de l'exhaustivité tout à fait assumée, qui paraît relever du désir plus global d'une *abondance* de l'écriture. La mise en série du roman aussi bien que du romanesque aboutit alors à la somme, ou à l'encyclopédie.

Cependant, si la posture anti-romantique, tendant à produire des textes énumératifs, adoptée de manière générale par l'écriture à contraintes, jointe à la passion de l'exhaustivité qui anime l'œuvre de Perec, permet de

DOSSIER

rendre compte de la structure sérielle du romanesque perequien, elle ne peut suffire à expliciter la nature proprement anthologique, c'est-à-dire citationnelle, de cette sérialité. Pour ce faire, je ferai appel à l'histoire du genre, *via* la catégorie de la mémoire.

5 Contrainte et mémoire

On dira, au premier abord, que le romanesque conçu comme une catégorie d'intelligibilité du monde et des livres se définit précisément comme une catégorie *textuelle*, nécessairement prise dans une chaîne de réécritures. En d'autres termes : tout recours au romanesque supposerait une écriture mémorielle.

L'ambition totalisante des romans perequiens propose, de fait, un inventaire des textes plus que du monde, qui témoigne avec clarté de cette nécessité intertextuelle : *La Vie mode d'emploi* aussi bien que les romans lipogrammatiques proposent au lecteur une collection d'instances du romanesque génériquement distinctes, constituant autant d'encyclopédies textuelles. Or, ces anthologies perequiennes manifestent une intertextualité radicale, en ce que l'exercice de la mémoire des textes paraît capable d'y définir dans sa globalité le projet de l'écriture. *La Vie mode d'emploi*, en particulier, dont l'écriture est fort proche de celle du centon, manifeste en ce sens une intertextualité *excessive* (dépassant les normes du genre), qui ne saurait donc être réduite à la nécessité romanesque que je viens d'exposer.

Je ferai dès lors l'hypothèse que cette écriture mémorielle en excès peut être plus précisément comprise comme un effet de la crise du genre (et de la catégorie), dont l'énergie apparemment perdue ne pourrait que prendre la forme compensatoire d'une encyclopédie nostalgique. Le romanesque serait en somme d'autant plus intertextuel que ses ressources seraient moins aisément accessibles.

Je citerai ici un passage du chapitre LXIV (p. 381), qui me paraît signifier narrativement cette idée d'une perte de l'énergie romanesque : «Pour occuper les longues heures d'attente pendant lesquelles la radio restait muette, il [O. Cfraliolet] lisait un épais roman qu'il avait trouvé dans une caisse. Des pages entières manquaient et il s'efforçait de relier entre eux les épisodes dont il disposait. Il y était question, entre autres, d'un Chinois féroce, d'une fille courageuse aux yeux bruns, d'un grand type tranquille dont les poings blanchissaient aux jointures quand quelqu'un le contrariait pour de bon (...).» Je comprendrai ces pages arrachées comme marquant matériellement un épuisement du roman, qui se trouve ainsi précisément signifié par ses conséquences rhétoriques, du point de vue de la disposition comme de l'invention de l'œuvre : les pages manquantes signalent une perte de la continuité textuelle, qui passe dès lors à la charge du lecteur, «s'efforçant] de relier entre eux les épisodes dont il disposait», et désignent en même temps

une réduction du texte du roman à une série de *topoi* (relatifs ici au personnel narratif).

Si la contrainte fait revenir le romanesque, c'est donc au second degré, comme un romanesque «citationnel» : ce qui n'est pas sans conséquences sur les modes d'inscription de ce romanesque retrouvé, qui se trouve à la fois morcelé et ironisé.

La Vie mode d'emploi témoigne on ne peut plus clairement du morcellement du romanesque contraint : les «Repères chronologiques» donnés après *V index* réorganisent temporellement la matière romanesque et constituent le squelette d'un roman linéaire, marquant ainsi sans ambiguïté que la grande forme du roman encyclopédique ne peut apparemment plus aujourd'hui s'écrire qu'en morceaux. On notera en particulier l'absence relative dans le «romans» de Perec des formes proprement temporelles du romanesque : la quête et le cycle ne sont présents que sur un mode mineur, manquant à l'évidence de la continuité narrative nécessaire à leur plein développement

En outre, le romanesque rétrospectif, voire récapitulatif, du roman contraint reprend sur un mode ironique les motifs types du romanesque hellénistique. Je me contenterai ici d'un seul exemple, celui du recours à la magie et au surnaturel, presque toujours lié dans *La Vie mode d'emploi* à l'idée de représentation : numéro de music-hall (pour Henri Fresnel au chapitre LV) ou tromperie, comme les apparitions diaboliques mises en scène par Blunt Stanley et Ingeborg Skrifter (LXV).

La Vie mode d'emploi peut donc se lire comme un miroir du romanesque autant que du roman, figuré par le texte lui-même comme un miroir «grotesque» via sa transposition picturale dans le projet de Valène f «L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire (...), l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité (...)» (p. 168)

La copie ne saurait retrouver l'énergie de la forme première, même si la démarche encyclopédique mobilise une dynamique propre, celle du collectionneur : le miroir du romanesque que propose *La Vie mode d'emploi* est «grotesque» parce qu'il est le miroir d'un romanesque à l'énergie perdue. Où l'on retrouve d'ailleurs la référence à Flaubert : au delà des réécritures ponctuelles ou de l'imprégnation stylistique globale revendiquée dans *Les Choses*, *La Vie mode d'emploi* propose en somme une actualisation (romanesque entre autres) du projet de copie de Bouvard et Pécuchet.

La question du rapport au temps paraît ici centrale : la réponse de l'écriture perecquienne au sentiment d'une crise du roman prend la forme, *intempestive*, d'une revendication du romanesque, qui engage elle-même le recours à une écriture conservant toute la mémoire de l'histoire du genre.

DOSSIER

On peut tenter de cerner, au terme de ce parcours, la spécificité romanesque de l'écriture perecquienne : elle tient probablement à la conjonction d'un extraordinaire topique et d'une exploration des lieux de l'infime (la revendication «flaubertienne» d'une écriture «endotique²¹»), manifestement liée à la reprise décalée, ironisée, parce que prise dans la mémoire d'une énergie pensée comme perdue, de la matière romanesque européenne. Le motif du puzzle qui fonde l'unité diégétique et thématique de *La Vie mode d'emploi* pourrait constituer la réalisation exemplaire de ce romanesque infime, minuscule, de peu d'étendue, qui désigne la revendication propre du projet perecquien.

On voit ici l'importance décisive du modèle flaubertien : outre les textes qui en relèvent plus simplement, la référence à Flaubert donne à Perec les moyens formels et stylistiques d'une reprise ironisée de la matière romanesque européenne qui lui permet d'inventer la forme propre de son grand œuvre romanesque.

Il reste dès lors à s'interroger sur la volonté même de conserver du romanesque dans la prose narrative. Pour Perec, l'importance de la narration romanesque représente d'abord, probablement, le choix du plaisir de la fiction, un plaisir d'ailleurs partagé par l'auteur et le lecteur («l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit»). De ce point de vue, la compréhension du romanesque comme désignant les moments privilégiés de la diégèse, en ce qui concerne les événements racontés comme les affects (des personnages et du lecteur), paraît cruciale. Le romanesque propose en effet à la lecture un excès de la narration qui réalise, dans un cadre mimétique global, une transfiguration du réel. On comprend par là à la fois le plaisir cognitif de la fiction romanesque, lié aussi bien, sur le plan éthique, à la maîtrise du réel rendue possible par la modélisation qu'elle constitue, qu'au décollement de ce même réel permis par l'excès du récit, et les réticences attachées à la catégorie du romanesque : le romanesque, en somme, ressemblerait beaucoup trop, du point de vue, au rêve éveillé²².

Je crois cependant que formuler une réponse en termes de plaisir fictionnel ne suffit pas, ne serait-ce que parce que la catégorie en cause — la fiction — est beaucoup trop générale pour être précisément pertinente. Je me fonderai alors sur une hypothèse proposée par Northrop Frye, qui lie le recours au romanesque à ce qu'il appelle les «phases de transition» de l'histoire littéraire, où s'élabore le passage d'un paradigme à un autre : le romanesque ferait autrement dit retour à chaque remise en cause de l'autorité des modèles narratifs⁰. Le romanesque contraint pourrait ainsi être défini comme l'une des modalités du retour romanesque lié à la crise des années cinquante et soixante du XX^e siècle : l'histoire littéraire viendrait en somme surdéterminer le choix du plaisir narratif de la fiction.

J'invoquerai enfin une troisième détermination, plus précise encore, fondée sur un trait essentiel de la poétique perecquienne : l'importance qu'elle

accorde à la mémoire. Seule la catégorie de la mémoire ou, littérairement parlant, de la citation, permet en effet de rendre compte d'un caractère remarquable du romanesque perecquien : il est, de manière affichée, un romanesque des origines, qui ne méprise pas les ressources antiques des enlèvements, des pirates et des naufrages, même si celles-ci ne furent vraisemblablement connues que par ouï-dire. Je comprendrai ce recours à l'archétype — qui, en tant que tel, ne préjuge justement d'aucun accès textuel précis MS comme le moyen à la fois le plus simple et le moins ambigu de marquer *temporellement* la distance de la citation.

La prose perecquienne, mais il resterait à tester ces hypothèses sur un corpus plus vaste, a fait de la contrainte un moyen du romanesque : c'est dire que le plaisir de la fiction, en rencontrant la mémoire de la littérature, redonne à la prose de roman le goût des enchantements hellénistiques.

Notes

- 1 J. Roubaud, «Préparation d'un portrait formel de Georges Perec», *L'Arc*, n. 76, 1979, p. 59, et «Le Démon de la forme», *Magazine littéraire*, n. 316, décembre 1993, p. 66.
- 2 G Perec, *La Vie mode d'emploi*, Le Livre de poche, 1990, p. 347.
- 3 G Perec, *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 9—11.
- 4 Voir C. Soré, *De la connaissance des bons livres* (1671), Rome, Bulzoni, 1974.
- 5 Aristote, *La Poétique*, édition de R Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 231—232.
- 6 *Op. cit.*, chap. 10, p. 69.
- 7 Pour N. Frye, le roman réaliste (*novel*) est d'abord une parodie du roman romanesque antérieur (*romancé*). (N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1976, p. 38—39.)
- 8Y. Hersant, «Le Roman contre le romanesque», *L'Atelier du roman*, n. 6, 1996, p. 147.
- 9 S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994, p. 521 et 171.
- 10 G Perec, «Lettre à Maurice Nadeau» (1969), *Je suis né*, Seuil, 1990, p. 56.
- 11 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1961.
- 12 Ce type de littérature n'est certes pas étranger à Perec : en témoigne notamment l'«enthousiasme» revendiqué pour le roman-feuilleton, qui définit la forme initiale du projet IP («Lettre à Maurice Nadeau» (1969), *op. cit.*, p. 64).
- 13 Sur l'opposition du jeune Perec au Nouveau Roman et à Tel Quel, voir G Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Seuil, 1992.
- 14 R. Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 151.
- 15 J.-M. Schaeffer, «Le Romanesque et la Fiction», communication au colloque *Le Romanesque*, université de Paris IV-Sorbonne, 21—22 septembre 2000.
- 16 Voir P. Grimai (édition et traduction), *Romans grecs et latins*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1958.

DOSSIER

17 J'emprunte cette hypothèse à P. Hamon, «Romanesque/Naturalisme», communication au colloque *Le Romanesque*, *op. cit.*

18 Voir notamment p. 38—39 et p. 59.

19 Voir R. Barthes, «L'Effet de réel» (1968), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, coll. «Points», 1993. Pour une discussion de la notion, voir M. Charles, «Le Sens du détail», *Poétique*, n. 116, 1998, qui en montre l'«impraticabilité» : l'«effet de réel» est irécupérable pour l'analyse parce que le détail est toujours déjà sélectionné par une expérience, textuelle ou vécue, qui joue le rôle de filtre de lecture : dans ces conditions, «l'effet de réel en général (...) est typiquement un lieu d'investissements affectifs forts.» (*Op. cit.*, p. 422.)

20 R. Barthes, «L'Effet de réel», *op. cit.*, p. 180.

21 G. Perec, «Approches de quoi ?», *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 11—12.

22 L'hypothèse est formulée par Jean-Marie Schaeffer dans sa communication au colloque de la Sorbonne, «Le Romanesque et la Fiction», *op. cit.*

23 N. Frye, *The Secular Scripture*, *op. cit.*, p. 29.

Dominique Bertelli
« Hors programme »

Des citations implicites de Flaubert ou de Baudelaire dans *Les Choses*, de Queneau, de La Fontaine, de Larbaud, de Leiris ou de Rousseau dans *Quel petit vélo...* ; de Diderot, de Lamartine, de Borges, de Sartre, de Camus, de Duras, de Le Clézio, de Joyce, de Flaubert, de Mann, de James, d'Apollinaire, de Breton, de Barthes, de Prévert, de Queneau, de Lowry... dans *Un homme qui dort* — roman qui confine au centon— ; des réécritures déclarées de Mallarmé, de Hugo, de Rimbaud et de Baudelaire, ou des réécritures encryptées de Mann, de Joyce, de Borges, de Bioy Casares, de James, de Flaubert, de Lowry, de Roussel... dans *La Disparition* — qui se clôt par ailleurs sur une série de citations explicites — ; de multiples emprunts et allusions à l'œuvre de Verne dans la partie fictionnelle de *Wou le souvenir d'enfance...* On pourrait presque à l'infini multiplier les exemples. Les textes perecquiens ressortissent au premier chef à une entreprise profondément intertextuelle. Pour Perec, et la métaphore est aujourd'hui en passe de devenir un lieu commun critique, la littérature et le texte sont à l'image d'un puzzle ; la pratique intertextuelle est « le signe d'un arpentage, la marque d'un réseau ».

Dans *La Vie mode d'emploi*, dont il sera ici question, outre sa profusion, l'inscription intertextuelle est, on le sait, le résultat d'une savante programmation, réglée — mais pas toujours. Selon leur degré d'obligation, on peut en effet distinguer trois sortes d'emprunts implicites dans le roman.

Les emprunts programmés par les bi-carrés latins distribuant les listes « Citation 1 », « Citation 2 » et « Livres », ou *emprunts contraints* ; la plupart sont référencés avec plus ou moins de précision dans les manuscrits du Cahier des charges² et les auteurs auxquels Perec les emprunte sont tous cités dans le Post-scriptum de *La Vie mode d'emploi*¹.

Les emprunts extraits d'œuvres d'auteurs mentionnés dans le Post-scriptum, mais dont la distribution n'est pas régie par un bi-carré latin ou une autre contrainte ; je parlerai en ce cas d'*emprunts mixtes** ; quelques-uns seulement, une dizaine sur près de cinquante, sont mentionnés dans le Cahier des charges.

DOSSIER

Il existe enfin des emprunts extraits d'œuvres d'auteurs ne figurant point dans le Post-scriptum, que j'appellerai *emprunts libres* ; plus de trente ont été à ce jour repérés, quelques-uns sont signalés sur le manuscrit du roman'. Emprunts libres ou mixtes, l'appellation est peut-être provisoire : même si une lecture minutieuse du texte et des avant-textes n'a pas permis d'en établir l'ombre d'un rudiment, une contrainte encore inconnue des chercheurs peut très bien en régir la distribution.

En matière d'emprunts libres, tous les cas de figures sont représentés.

Des noms tout d'abord, segments singuliers dont la lisibilité compense toute absence de marquage. L'improbable botaniste Pierre-Joseph Macquart et la gouvernante Gervaise, pour un clin d'œil à Zola. Ou Dietrich Knikerbocker, l'un des six pseudonymes de Beyssandre, mais nom aussi du protagoniste de plusieurs œuvres de Washington Irving, et manière de pseudonyme puisque l'écrivain américain lui attribue entre autres la paternité de son *Rip Van Winckle* (qui, à un manque final près...). Ou Romanet, gérant de l'immeuble au nom fort approprié, emprunté à l'incipit des *Cloches de Bâle*, titre d'Aragon par ailleurs encrypté. Ou Danglars, dont le nom vient en droite ligne du *Comte de Monte-Cristo*, mais qui n'évoque pas moins certaine Irma d'Anglars, rencontrée dans *N and"*. Ou Eric Ericsson, emprunté selon toute vraisemblance à une nouvelle policière d'Ellery Queen, *Le Chas de l'aiguille*¹. Et bien d'autres encore*.

Des titres aussi : la « ténébreuse affaire » du chapitre XXXI, allusion évidente à Balzac ; au chapitre XC, la mention des « onze mille cravates et [d]es 813 cannes » de Lord Ashtray, réécriture manifeste de ces deux titres : *Les onze mille Verges* d'Apollinaire et *813* de Maurice Leblanc⁹. L'exemple le plus riche, qui s'apparente à une tentative de saturation, étant la notice d'Albert de Routisie (ch. LX), en grande partie forgée à partir de titres d'Aragon ; on y reconnaît, plus ou moins transformés : *Les Cloches de Bâle*, *Blanche ou l'Oubli*, *La Semaine sainte*. *Les Yeux d'Eisa*, *Les Yeux et la Mémoire*, *Le Roman inachevé* et *Le Con d'Irène*, texte érotique paru en 1928 sans nom d'auteur et republié en 1968 sous le pseudonyme... d'Albert de Routisie¹⁰.

Des impli-ci tâtions fondues, insérées dans le roman sans qu'aucun marquage typographique ou qu'aucun autre décrochement ne les signale. Ainsi de la « carte du Pacifique telle que les tribus côtières du golfe de Papouasie en utilisaient : un réseau extrêmement fin de tiges de bambou indique les courants marins et les vents dominants ; ça et là sont disposés, apparemment au hasard, des coquillages (cauris) qui représentent les îles et les écueils » (p. 460) — dont la description rappelle plus qu'un peu la fin du chapitre 82, « Que la vie est heureuse et facile dans les petites îles de l'Océan Pacifique ! », du manuel de *Géographie générale* destiné aux classes de 6^e, d'Albert Demangeon et André Meynier¹ : « Ils savent se guider d'après les étoiles, la houle, le vent. I Is ont des cartes marines faites de baguettes de bambou, indiquant les îles et les cou-

rants ». Ce même extrait dans un texte centon de Guy-Ernest Debord, « La valeur éducative », publié en mars 1955 dans la dix-huitième livraison de *Potlatch*ⁿ. Façon de « je me souviens » des leçons de géographie à apprendre par cœur, allusion détournée aux écrits situationnistes — ou emprunt à un autre manuel, un essai encore non-identifié... ? Difficile de trancher en ce cas.

Enfin, des impli-citations décrochées, insérées soit dans une représentation au second degré, nous en rencontrerons une plus loin, soit par le biais d'une citation donnée comme telle, accompagnée des marques traditionnelles qui signalent un changement d'énonciateur. Fausse attribution avec telle remarque, attribuée à un certain « Monsieur de Cuverville ("l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'historien") » (p. 456). Où Cuverville évoque Gide, bien entendu, mais où il y a leurre bien sûr puisque la citation entre parenthèses est de l'alter ego, Paul Valéry, et comme il se doit « légèrement modifiée » : « [...] mais je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain¹³ ». Ou encore des citations non attribuées : au chapitre XXVIII, une impli-citation extraite des premières lignes de *La Chute de la maison Usher* insérée en italique et entre tirets¹⁴ : « La rue ne sera plus qu'une suite de façades aveugles — *fenêtres semblables à des yeux sans pensée* — alternant avec des palissades maculées d'affiches en lambeaux et de graffiti nostalgiques » f au chapitre LXXXV, une impli-citation de *La Chasse au Snark* donnée, en italique et en retrait, comme une des colles historiques que résout Abel Speiss : « *Qui fut menacé par une action de chemin de fer¹⁵ ?* »...

On trouvera ailleurs un recensement complet de ces emprunts libres, assorti d'une étude des modalités de leur inscription et de leur désignation, ainsi que de quelques aperçus à propos de leur lisibilité et de leur spécificité¹⁶. Pour l'heure, quatre exemples, quatre *propositions de lecture* autour de cet intertexte inédit. À partir duquel on éprouvera une dernière fois la valeur de cette hypothèse¹⁷ : que l'ampleur de cette démultiplication intertextuelle, qu'on pourrait penser un peu vite comme une tentative de dissolution ou d'abandon de toute mémoire culturelle (une entreprise post-moderne en un mot¹¹), est à considérer plutôt en termes d'appropriation et de filiation, car loin de s'épuiser dans le jeu de la référence (la littérature telle un oroboros) et des plaisirs, non négligeables certes mais toujours un peu vains, du cryptage érudit (que l'on pense un instant à la version tout ironique de l'immortalité pour Joyce), l'intertextualité perecquienne inscrit le lieu privilégié d'une survenue de la parole, une des façons de dire dans le miroitement souvent vertigineux des textes les linéaments d'une histoire confisquée. De reconquérir le droit à la mémoire. Et qu'il ne s'agit pas de plus pour l'écrivain Perec de tenter, par le recours intertextuel, une réactualisation ou une reconstitution, mais d'intensifier des pans singuliers de son histoire.

De telle sorte donc :

Le réel impossible

Salle d'attente du Docteur Dinteville, extrait de la description d'un tableau :

Au premier plan, juste derrière la vitre du café sur laquelle de grosses lettres blanches écrivent à l'envers



deux hommes jouait au tarot [...] (p. 258-259).

« À l'envers » — cette indication pointe d'une part un défaut d'iconicité. En effet, si, explicitement, elle désigne bien, de façon redondante, l'inversion visible des lettres reproduites, elle désigne non moins, implicitement et en manière de supplément cette fois, une seconde inversion, moins frappante : les lettres blanches du référent supposé sont ici reproduites en noir typographique. S'il est vrai que « non sans paradoxe, par son insolite surcroît de mimésis, l'icône relève de l'opacité » et « affaiblit le représentatif⁹ », c'est alors en acte que l'impossibilité constitutive d'une mimésis directe est ici emblématisée. Une seconde lecture est d'autre part envisageable. Car on sait que tout effet de miroir et de lecture inverse, tel est ici le cas, est une réalisation dans le texte perecquien de l'ancrage dit des *symétries bilatérales*²⁰. Et de fait, à sa manière, l'inscription sur la vitre se lit, telle l'écriture hébraïque, dans un sens inverse ; on remarquera de surcroît que ce trait autobiographique n'est pas isolé puisque l'ancrage de la cassure est facilement actualisable, dans un mot, « casse-croûte », qui aligne onze lettres¹¹. J'admets volontiers que cette seconde lecture puisse paraître un rien forcée. C'est en l'occurrence la mise au jour d'un feuilleté intertextuel qui va l'étayer, ou, si l'on préfère, pour reprendre un concept de Riffaterre importé de la sémiotique de Peirce, qui va faire fonction d'interprétant².

Tout lecteur familier de Perec repère en effet sans peine dans cet extrait de *La Vie mode d'emploi* une impli-citation ressortissant à l'intertexte restreint, empruntée à la fin d'*Espèces d'espaces*²³ :

Mes espaces sont fragiles le temps va les user, va les détraire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse-croût à toute heure ».

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Ecrire 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

De ce passage capital qu'il conviendrait d'analyser longuement, je ne retiendrais d'abord que l'essentiel : contre l'oubli, l'écriture est trace.

« Casse-croûte à toute heure » — d'un texte l'autre, les données sont donc tout autres : dans *Espèces d'espaces*, l'inscription est une mention littérale et signe de la disparition, d'un réel labile dont il faut témoigner ; dans *La Vie mode d'emploi*, l'inscription est donnée comme un fragment de réel, une présence à jamais ancrée dans l'espace pérenne du tableau. Ainsi, ce qui est dit du devoir de l'écriture dans l'essai semble réalisé de fait par le biais de l'écriture dans la fiction. Mais on l'a vu, le résultat de la transformation reste singulièrement miné : si l'écriture « arrache quelques bribes précises au vide qui se creuse », *in fine*, ces bribes témoignent d'une impossibilité à dire le réel. Premier constat : la trace perecquienne n'est pas de l'ordre de la représentation.

Cela admis, il convient de revenir à *Espèces d'espaces*. Un élément au moins du contexte, la mention de la « porcelaine blanche », qu'on pourrait croire anodin, ou lire comme un simple effet de réel, me paraît tout au contraire fort significatif en ce qu'il fait retour dans l'oeuvre, trois fois au moins, toujours dans des passages où les notions de mémoire et de trace sont convoquées.

Dans *La Vie mode d'emploi* d'abord. Une première fois quand l'écrivain évoque Valène, gardien de la mémoire de l'immeuble, essayant lui aussi²⁴ de « faire survivre quelque chose », « de ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un [...] les nappes de toile cirée à rayures rouges et vertes sur lesquelles la mère et la fille écossaient des petits pois ; les dessous-de-plat en accordéon, les suspensions de porcelaine blanche qu'on remontait d'un doigt à la fin du dîner [...] » (p. 89). Plus loin, à propos de Sven Ericsson qui, dans sa quête obsessionnelle de la meurtrière de son fils, en arrive en désespoir de cause à recourir « aux épuisantes ressources de l'irrationnel » et emploie des devins qui, entre autres, font « brûler une photographie [d'Elizabeth] dans une assiette de porcelaine blanche et en observ[ent] les cendres » (p. 188). Enfin, dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, on retrouve une fois, et une fois seulement, le segment qui nous intéresse : « Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire²⁵ ». La « porcelaine blanche » constitue donc un invariant récurrent autour duquel s'organise une série de variations déclinées à partir d'un thème autobiographique — pas n'importe lequel, un fantôme conscient qui met en scène un déni de réalité, là encore un réel impossible ; soit, si l'on reprend notre parcours en sens inverse : fantasmer à partir de l'absence de la mère des traces qui ne furent jamais, tenter de retrouver obsessionnellement les

DOSSIER

traces de celle qui a disparu en interrogeant des *cedres*, tenter de ressusciter par la représentation picturale ce qui a disparu, tenter de faire survivre par l'écriture ce qui va disparaître. Variation, mais glissement progressif tout autant, qui témoigne de la parenté profonde entre l'autobiographie de l'absence et le souci du réel, entre l'écriture de soi et l'écriture de l'infra-ordinaire.

A la lumière de ce parcours, on ne manquera pas dès lors de remarquer qu'en marge de l'icône que nous avons lue comme l'emblème spatial de l'impossibilité de toute représentation directe, un *manque* est ménagé, lisible seulement « *entre les livres*²⁶ » : les « lettres de porcelaine blanche » d'*Espèces d'espaces* sont devenues des « lettres blanches » dans *La Vie mode d'emploi* ; or nous savons que par le biais d'une autre relation construite avec *Wou le souvenir d'enfance*, ce manque est structurellement lié à celui de la mère, et plus encore qu'on ne pourrait le croire, puisque c'était écrit noir sur blanc, entre les lettres cette fois : dans la « PoRCElainE » disparue, toutes les lettres de PEREC, et toutes les lettres du prénom de la mère, « poRCELAIne²⁷ ». Au cœur de l'impossible, du réel donc, travaille un manque à sa place : le double jeu intertextuel institue la présence fragile d'une absence. Ainsi, une fois encore, et le fait me paraît constitutif de l'écriture perecquienne, le texte joue la carte du symbolique (de l'intrinsèque altérité) contre celle de l'imaginaire (du spécularisable). Deuxième constat : ce qui touche à la figure maternelle est non moins étranger à l'ordre de la représentation.

Ce n'est pas tout. Il faut compter en effet avec un nouvel intertexte, un nouvel interprétant qui va tout à la fois confirmer, relancer et biaiser notre lecture ; un ouvrage de science-fiction en l'occurrence, que les amateurs du genre connaissent bien : *Le Neuf de Pique*, de John Amila²¹. En voici un court résumé.

Les hommes ont colonisé toute la galaxie et circulent à des vitesses supra-lumineuses. Un fait inexplicable est observé par les spationautes lors de la réintégration dans l'espace-temps en mode manuel : l'apparition d'une forme gigantesque ressemblant à un Neuf de Pique derrière lequel se profile « une tache de forme ellipsoïdale » (p. 213). Après maintes péripéties, un vaisseau part en direction d'Andromède pour vérifier une hypothèse audacieuse lancée pour élucider cette vision : la galaxie est une cellule vivante située dans le nerf optique « d'un Grand Etre Vivant composé de milliards de galaxies » (p. 213) qui est en train de jouer aux cartes dans un méga-univers, réplique du nôtre. Nous sommes au terme du voyage :

C'était à nouveau U vision étrange du Neuf de Pique !

Il était là * Total et absolu * Jamais ressenti aussi magnifiquement !... Et tous ensemble ils sentirent s'installer au plus profond de leur conscience, comme si tout leur être vibrerait à un rythme nouveau la Grande Carte, la Grande Echancre qui était indiscutablement un pouce tenant la carte et, au-dessus, la Grande Inscription ellipsoïdale ou l'on pouvait distinguer, un à un, les onze signes du haut et les dix signes du bas, tracés en des caractères malheureusement inconnus. (...)

[Wolfgang] était occupé à noter sur un papier la forme et la composition exacte de l'inscription

ellip-



« Qu'est-ce que cela veut dire ? »

Pratique et féminine, Amadéa trouva rapidement la solution du problème en lisant l'inscription dans un petit miroir de poche, C'était on ne peut plus clair ! On devait se trouver à l'intérieur d'un mégabistrot de mégabanlieue, où un brave bougre était en train de terminer sa belote avec des copains 1... (p. 250-251)

On avait conjecturé qu'avec le « casse-croûte » l'ancrage du onze était actualisable, cette seconde origine mise au jour le confirme en explicitant la leçon en toutes lettres²⁹. En outre, par le biais de cette relation nouvelle, c'est l'icône elle-même dorénavant qui porte une nouvelle valeur : mise en abyme de l'univers entier dans le texte d'Amila, cette icône devient donc chez Perec, *more geometrico*, la mise en abyme par excellence de l'impossibilité d'une représentation droite. Mais l'essentiel à mon sens réside dans la teneur de ce dernier intertexte, parodie avouée du genre : là où on ne l'attendait peut-être pas, dans l'un des coins les plus obscurs de la Bibliothèque du roman, surgit un rire indéfectible, Comme l'affirmation d'une vie au sein même du souvenir de la mère disparue³⁰.

(Un rire dont cette ultime notation extraite du *Neuf de Pique* lancerait l'éclat le plus acéré : « La présence d'une forme ellipsoïdale derrière le Neuf de Pique n'a jamais été étudiée avec autant de minutie, mais lorsque vous parlez de l'œil de Dieu, on ne vous suit plus ! » (p. 213). Quel démiurge en effet derrière cette forme ellipsoïdale qui dessine à travers les reflets multiples des miroirs intertextuels le sillon d'un désastre ? — « on ne vous suit plus ! »)

La fausse rencontre

C'était une voix de femme aérienne et mélancolique, et l'air qu'elle chantait sembla si familier à Loorens qu'il se mit à écouter attentivement la musique et les paroles et fut à peine surpris de reconnaître la pastourelle d'Adrian Villart :

*Quand la douce saison fine,
Que le fel yver revient,
Que flors etfuelle décliné,
Que ces oiselez ne tient
De chanter en bois n'en broil,
En chantant si com je soil,
Toz seus mon chemin erroie* [ch. LXXVII, p. 444]

DOSSIER

La voix, c'est celle d'Ursula von Littau. Deux noms sont ici étrangement familiers ; celui du compositeur évoque sans conteste Villard-de-Lans, lieu de l'exil protecteur, mais lieu de la séparation d'avec la mère aussi, dont le prénom Cyrla résonne quoi qu'on en ait dans celui de la captive. Noms repères et repaires autobiographiques, les noms sont chez Perec d'essence proustienne, autant de lieux de la réminiscence. Et des passeurs ici qui mènent le lecteur vers d'autres territoires, plus secrets : derrière le roman d'Ursula, prussienne détenue par les Barbaresques en terre étrangère et rencontrée sur un air de Villart, un peu de l'histoire de Cyrla, déportée par les Nazis sur sa terre natale, l'absente de Villard. Peut-être.

La pastourelle, je le rappelle, est définie par son thème, celui de la rencontre amoureuse. A sa place, elle préside à la rencontre de Loorens et d'Ursula. Ce doublement malicieux d'un topos romanesque apparaît toutefois, à y regarder mieux, singulièrement biaisé, car d'un présumé poème seul subsiste un ensemble de notations funèbres — l'hiver cruel, une nature endeuillée, la solitude... Nouée sous ces tristes auspices, la rencontre est d'avance promise à l'échec et de fait, le destin romanesque d'Ursula se conforme à la logique symbolique : en fuite, reprise par ses ravisseurs, elle finira assassinée, noyée. Dans *W*, je me souviens que Caecilia meurt dans un naufrage. Pour Cyrla, ce fut aussi l'asphyxie, puis le feu...

Je fais ce que le texte à la lettre suggère, j'écoute attentivement musique et paroles, j'essaie de ne pas aller trop vite. Je délie, je relie ; je rumine. Ma lecture s'appuie ainsi sur la congruence indéniable d'effets de sens. Mais je ne préjuge en rien d'autres pistes toujours possibles. Il y aurait fort à dire par exemple de la mort d'Ursula qui est aussi le négatif de l'évasion de Dantès, dans *Le Comte de Monte-Cristo*³¹, roman parangon de la vengeance ; ou de Loorens, emprunté selon toute vraisemblance au *Don*, de Nabokov, célébration de la Terre natale¹². Je rumine donc :

Ce qui reste d'un poème présumé, c'est un fragment carré — sept vers heptasyllabiques. Or dans l'idiolecte perecquien, la figure du carré est loin d'être anodine qui inscrit la trace du premier souvenir d'enfance évoqué dans *W*, le déchiffrement d'une lettre hébraïque qui « aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche³¹ ». En étudiant, à partir de cet extrait, les diverses réalisations de la figure, Bernard Magné a montré que tout carré perecquien avait une valeur dueille. D'une part, il est « le lieu de la contrainte et de l'écriture », en témoigne par exemple la forme ô combien contrainte des poèmes hétérogrammatiques de onze vers de onze lettres *A'Alphabets* ; d'autre part, le carré est « le lieu où l'écriture à contrainte est confrontée au manque », preuve en est par exemple le chapitre manquant situé dans le coin inférieur gauche du damier structurel de *La Vie mode d'emploi*^M. Or notre pastourelle réalise à sa manière cette tension intrinsèque : poème carré, elle est la marque de l'ancrage qu'institue toute écriture à programme ; poème carré se terminant sur la notion d'errance, elle est en même temps la marque de l'im-

PEREC, VINGT ANS APRES

possible enracinement lié à la judéité ; poème incomplet, elle est marquée par le manque et la cassure.

Voilà pour un premier parcours mené dans l'entrelacs des textes perecquiens.

Reprenons différemment : un auteur, un extrait cité de son œuvre. Cette figure est récurrente dans *La Vie mode d'emploi*. De Gélon le Sarmate, le roman cite la description du tarande, animal fabuleux (ch. IV) ; de Renan, un extrait des *Mélanges* (ch. XIV) ; d'Ibn Zaydûn, un sizain traduit de l'arabe (ch. LVI)... Presque une trentaine d'occurrences au total. Presque toutes de fausses attributions bien entendu. Le tarande et son Sarmate viennent droit de Rabelais ; Renan n'a jamais commenté l'affaire Lemoine, mais Proust a pastiché Renan et Perec a lu Proust (oui, parfois, le procédé est particulièrement retors) ; le sizain est bien dans l'esprit d'Ibn Zaydûn, c'est en fait une versification de quelques lignes du même Proust. Aujourd'hui, on le sait, l'indice est sûr : la quasi-totalité de ces citations attribuées à un auteur, réel ou fictif, s'avancent en montrant leur masque, l'attribution illite est un moyen sûr de passer en douce des citations cachées.

Adrian Villart et sa pastourelle ne dérogent point.

Quant à l'origine de ces emprunts, je ne résiste pas au plaisir de l'anecdote qui dessine en l'occurrence une assez bonne fable à propos du « jeu à deux » cher à Perec³⁵ et dont je laisse au lecteur le choix de la moralité. Dans un premier temps, Bernard Magné trouva en consultant les fichiers de la Bibliothèque nationale (pas encore de France) un Adrian Villart, auteur d'un seul ouvrage référencé : *Bâtons rompus, poésie*, Ham, Imprimerie Carpentier, 1883, in-16 de 19 pages tiré à 25 exemplaires sur papier bleu. De là à imaginer Adrian Villart pastichant dans son recueil une pastourelle du XIII^e, ou fournissant par ailleurs quelque impli-citation... On se promet donc d'aller un jour consulter ledit recueil. En travaillant pour ma part sur les impli-citations de Verne, je découvris non sans plaisir que le même Adrian Villart, alors chroniqueur à *L'Écho de la Somme*, avait échangé une correspondance publique avec Jules Verne à propos d'une « petite chicane grammaticale » : fallait-il écrire « sens dessus dessous » ou, comme Verne l'avait fait pour son titre, *Sans dessus dessous*. La venue de ce Villart dans *La Vie mode d'emploi* s'en trouvait en tout cas un peu éclaircie : il pouvait s'agir d'une allusion supplémentaire, biaisée, à l'œuvre de Jules Verne. Mais imaginez ma surprise quand, en reprenant mon Rabelais, je trouvai dans une de ces listes que Perec évoque avec jubilation dans plusieurs entretiens, un Adrian Villart, compositeur du XVI^e siècle³⁶, plus connu aujourd'hui sous le nom d'Adrien Willaert, maître de chapelle à Saint-Marc, et qui mit en musique de nombreuses chansons françaises. Tel nom serait donc selon toute vraisemblance une impli-citation mixte de Rabelais. La pastourelle quant à elle n'était point dans l'œuvre de Rabelais. La consultation tardive du manuscrit de *La Vie mode d'emploi* allait en livrer la source : une note marginale signalait en regard du poème : « Morier, p.

DOSSIER

299³¹ ». Mais il faudra un jour aller lire, par acquit de conscience, les *Bâtons rompus* — car on connaît pour l'avoir maintes fois éprouvée la propulsion perecquienne à la double couverture...

Voilà pour la petite histoire de la découverte des sources, voyons maintenant les textes en question.

Pour Rabelais, ceci :

Quand gros Jan me vient besoingner,
Il ne me coingne que du cul.

« *Setf Olympiades et un an intercalare après (ô belle mentule, voire, diz-je, mémoire 'je solacise souvent en la symbolization et colliguance de ces deux motz), je ouy Adrian l'llart, Gombert, Janequin [suit une trentaine de noms de compositeurs], »*

Comme presque toujours, c'est dans les marges du fragment importé que se lit la « symbolization » (on fera fi de la chronologie en donnant au mot une teneur lacanienne) du geste citationnel : « colliguance » de deux mots pour désigner à rebours la relation entre deux textes d'une part ; « neuf olympiades et un an » qui font d'autre part, si je compte bien, trente-sept années, ce qui actualise un des deux nombres métonymes de la naissance, et ce dans un contexte somme toute assez idoine^{3*}. La chose est dès lors entendue : Adrian Villart est signe de vie —Perec échappe à la mort en se réfugiant à Villard, lieu d'une seconde naissance en somme.

Voici maintenant le texte de la pastourelle tel qu'il est donné dans le

Dictionnaire de Morier³⁵ :

[Les sept vers cités par Perec]

Si ol près d'une voie
Chanter la bele Aielot

:

* Doreniot, j'aim bien Guiot,
Toz mes cuers a lui s'otroie. »

Grant joie fait la meschine
Quant de Guiot li sovient.
Je II dis :« Amie fine.
Cils vos saut qui têt maintient !
Vostre amor désir et votL,
A vos servir toz m'acoil
Se damgniez que vostre
soie,
Ceynture vos donnai de soie,
Si laissez ce vilain sot,
Doreniot, c'ainz ne vos sot
Bien anerne faire joie. »

Le badinage amoureux est bien là, mais ce sont avant tout les æncrages du *onze* — la pastourelle est structurée en onzains⁴⁰ — et du *manque* — le critique ne cite que les deux premières strophes du poème — que le dévoi-

PEREC, VINGT ANS APRES

Que l'on rapproche enfin les deux contextes sources et une leçon au moins apparaît évidente : une fois encore, la double postulation de l'écriture perecquienne s'inscrit en filigrane : affirmation exacerbée de la vie avec le texte de Rabelais, redoublée sur un mode mineur par ce qui ne transite pas de la pastourelle ; souvenir de la mort lisible dans la structure de la même pastourelle et redoublé par la découpe citationnelle.

Les morts voyagent vite⁴¹

Plus étonnante peut-être, tant le texte d'origine est aujourd'hui oublié, une impli-citation libre au chapitre LXXXVII. Où l'on rencontre, dans le style approprié des dépliants touristiques, la description de la

visite des Grottes de Béthanam (« *traversée complète d'une montagne féeriquement éclairée par 4 500 lampes électriques ! La richesse en stalactites et la variété merveilleuse des décors sont agrémentées par une promenade en gondole rappelant l'aspect irréel de Venise la Belle ! Tout ce que la Nature a fait d'Unique au Monde !* ») [p. 502].

Il s'agit bien en ce cas d'un « vrai » texte publicitaire, extrait d'un recueil d'anas, de J.-W. Bienstock & Cumonski, *Le Livre de chevet*, paru chez Crès en 1927⁴². Voici l'intégralité de l'annonce en question donnée dans le chapitre « Annonces et avis » :

Extrait d'un prospectus :

TOURISTES ! Allez voir la plus belle curiosité naturelle des Pyrénées.

La traversée complète d'une montagne féeriquement éclairée par 4.500 lampes électriques avec une nouvelle sortie des

GROTTE DE BÉTHARRAM

Les seules dont la richesse en stalactites et la variété merveilleuse de leurs décors sont agrémentées par une promenade en gondole rappelant l'aspect irréel de Venise la Belle.

Tout ce que la Nature a fait d'unique au Monde

Si l'on rappelle que toute l'histoire du comte de Gleichen rapportée au chapitre X, intégralement empruntée à Sterne, mais intégralement citée aussi dans *Le Livre de chevet*⁴³, se termine sur un *tombeau* qui abrite contre toute attente *un corps en trop*, et a pour cadre Venise, mentionnée une nouvelle fois ici-même, Venise lieu de l'anamnèse perecquienne⁴⁴, il convient de noter alors que dans le recueil d'anas, dans l'avis qui précède l'annonce pour les grottes de Bétharram, la ville est aussi un lieu de pèlerinage consacré à la Vierge, mère entre toutes les mères qui là fit retour — que cet avis se termine sur ces mots :

Nous expédions les commandes qui nous sont faites à la vitesse d'une balle de

DOSSIER

Dans lesquels, outre une discrète allusion possible à la mort du père, « fauché par un tir de mitrailleuse⁴⁵ », s'inscrit en toute lettre l'impossible majeur de la biographie perecquienne : une morte en son cercueil. Toute cette construction intertextuelle autour d'une anacoluthie corrigée d'un texte l'autre, d'une *rupture compensée*. Entre les livres toujours.

Le maître et son double

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente [...]

On sait que cet incipit, lieu textuel stratégique entre tous, est construit à partir de deux incipit céliniens, celui du *Voyage au bout de la nuit*⁴⁶ :

ÇA A DEBUTE COMME ÇA. Moi, j' avais jamais rien dit

et celui de *Mort à crédit* :

Nous voici encore seuls. Tout cela est si LENT, si LOURD, si triste...

On serait à moins un peu surpris. Dans une étude riche d'aperçus nouveaux, Michaël Ferrier⁴⁷ propose à propos de cette relation la thèse de la « réécriture ironique » et de « l'influence a contrario » ; il s'agit pour Percec de répondre en acte à ces deux questions : « Comment écrire après Céline ? Mais aussi comment écrire contre Céline, que ce soit le génial styliste ou le pamphlétaire virulent ? ». Si toute manière d'inversion ressortit à l'ancrage des symétries bilatérales, on sera de plus sensible ici au chiasme intertextuel qui se dispose d'un texte l'autre : « lourde et lente » chez Percec. « si lent, si lourd » chez Céline. D'autant que cette première structure en miroir est redoublée par une seconde qui met enjeu *Le Voyage au bout de la nuit* : l'épigraphe du roman de Céline s'oppose en effet clairement à l'épigraphe du Préambule de *La Vie mode d'emploi* :

Notre vie est un voyage

Dans l'Hiver et dans la Nuit

Nous cherchons notre passage

DANS LE CIEL OU RIEN NE LUIT

Chansons des Gardes suisses, 1793

L'ŒIL SUIVIT LES CHEMINS QUI LUI ONT

été ménagés dans l'œuvre.

(Paul Klee [de nationalité suisse],
Pädagogisches Slazzenbuch)

alors que la fin du préambule du *Voyage* s'oppose à l'épigraphe du roman de Percec :

Et puis d'abord, tout le monde

peut en faire autanL II SUFFIT DE

FERMER LES VEUX

REGARDE DE TOUS TES YEUX, REGARDE

(Jules Verne, *Michel Strogoff*)

PEREC, VINGT ANS APRES

Considérant ces étonnantes coïncidences, Michaël Ferrier avance non sans justesse que « Perec nous propose ici une image inversée du projet esthétique de Céline » : exploration délirante de l'invisible pour l'un, « entreprise de connaissance du visible » pour l'autre ; tentative d'échapper au Temps par la transposition chez le premier, projet de « classer le temps » par le biais de la description chez le second ; « présence immédiate à soi-même » « pour retrouver dans les mots le Chant d'une âme » pour Céline, démarche autobiographique oblique qui « démultiplie les possibilités du mécanisme rhétorique » pour Perec ■ — tout oppose en effet les deux projets poétiques. J'ajouterai simplement ceci : que, non sans une mordante ironie encore, c'est à partir des textes d'un écrivain dont on connaît les dérives que s'élabore entre les textes la trace inaugurale du souvenir de l'écriture hébraïque. Que l'affirmation d'une judéité problématique certes, mais productive de fort nombreux traits formels, passe ici par le surcodage du texte de celui qui reste le paradigme de l'antisémitisme obsessionnel. Or Claude Burgelin a montré que derrière la citation mise en exergue de Verne, c'est l'image de la mère disparue qui se profile discrètement⁴⁸. Cette mère qui elle aussi effectua son voyage au bout de la nuit pour trouver à Auschwitz une mort dont le crédit ne fut pour Perec jamais réglé. Si ironie il y a bien, il convient donc surtout de noter la formidable appropriation du texte de l'autre, qui en ce cas constitue comme la part maudite du texte perecquien, appropriation qui advient précisément après le « oui » ouvrant le texte sur l'affirmation la plus éclatante de la vie — qu'on se souvienne ici un instant du « oui » final *d'Ulysse*. Parenté paradoxalement retrouvée au travers d'un des symboles de sa négation, et retour des figures de la judéité au sein même de l'instance refulante : autrement dit, avec la double allusion à Céline, Perec opère, par le biais obligé du déplacement et de la condensation, la mise en texte *concertée* d'un retour de l'indestructible refoulé, et inscrit dans un même temps la demande inaugurale d'une lecture symptomale de son texte. Ce n'est pas rien, mais ce n'est pas tout.

Il nous faut ici encore faire un détour. Dans le chapitre XI de *La Vie mode d'emploi* — oui, le chapitre *onze* — est insérée une impli-citation contrainte de Queneau, extraite de ce passage du *Chiendent* dans lequel je souligne les fragments empruntés par Perec :

L'ÉPUCHEUR DE POMMES DE TERRE, par exception, ne faisait pas recette. La foule était moins dense que de coutume, ce qui permit à Étienne, sortant de sa banque, de voir enfin l'appareil et la manière de s'en servir. Ce n'était d'ailleurs pas la seule merveille que l'on vendit dans cette baraque; on y proposait également à l'avidité des esprits pratiques UN FOUET A MAYONNAISE AVEC UN PEUT ENTONNOIR LAISSANT TOMBER L'HUILE GOUTTE A GOUTTE ; UN INSTRUMENT POUR COUPER LES ŒUFS DURS EN TRANCHES MINCES ; UN AUTRE POUR FAIRE DES COQUILLES DE BEURRE et enfin UNE SORTE DE VILEBREQUIN HORRIBLEMENT COMPLIQUÉ dont le démonstrateur ne daignait pas expliquer l'usage et QUI N'ÉTAIT SANS DOUTE QU'UN TIRE-BOUCHON PERFECTIONNE. C'est du moins ce qu'Étienne pensa⁴⁹.

DOSSIER

Le contexte de cet extrait nous retiendra. Considérons le paragraphe qui chez Queneau précède celui-ci :

Il m'a suffit de tourner la tête à droite au lieu de la tourner à gauche, de faire un pas de plus et j'ai découvert des choses à côté desquelles je passais chaque jour, sans les voir. Je ne tournais pas la tête ; je l'ai tournée. Mais pourquoi l'ai-je tournée ?

On notera tout d'abord que le jeu sur la droite et la gauche peut être mis en relation avec tel problème de latéralisation évoqué par Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* : « j'aurais été, en effet, gaucher de naissance ; à l'école on m'aurait imposé d'écrire de la main droite ; cela se traduit non par un bégaiement [...] mais par une légère inclinaison de la tête vers la gauche [...] et surtout par une incapacité à peu près chronique et toujours aussi vive à distinguer [...] la droite de la gauche⁵¹ ». Or ce qu'on peut lire de Perec chez Queneau est précisément à l'œuvre dans le début du chapitre onze qui intègre l'impli-citation et dont l'incipit est construit sur une erreur manifeste de latéralisation découverte par Bernard Magné⁵¹ : ce n'est pas « À l'extrême droite des deux derniers étages de l'immeuble [que] le peintre Hutting a réuni » plusieurs pièces pour en faire son atelier, mais, comme le montre le plan de l'immeuble donné en annexe, à l'extrême gauche. Pièces à l'origine disjointes et réunies, confusion ortie la droite et la gauche, le tout à l'enseigne du onze. Voilà pour une première trace perecquienne chez Queneau.

On notera ensuite que le « petit pas de plus » qui permet à Etienne Marcel, être originellement plat, de gagner en consistance pour accéder enfin à la réalité, a quelque similitude avec le « pas de côté » cher à Perec, voie d'accès royale à la réalité de l'infra-ordinaire, ce « pas de côté » qui revient en leit-motiv dans les entretiens⁵². Et Emmanuel Souchier note justement que, « minimaliste, la rhétorique quenienne [...] annonce à sa façon la démarche des sciences sociales qui se penchent sur l'endotique », ajoutant qu'elle « trouvera en Perec un juste écho théorisé dans "L'infraordinaire"⁵³ ». Deuxième trace surdéterminante pour le geste citationnel.

Le paragraphe du *Chiendent* poursuit ainsi :

Ça a commencé avec les petits canards, ces petits canards que Théo connaissait, lui. Le même jour, si JE ME SOUVIENS bien, on a tué le chat. Puis, j'ai vu le marchand de fines, puis j'ai failli roc faire écraser. Oui, ÇA A COMMENCÉ COMME ÇA. Tout d'un coup, ça a changé, du jour au lendemain
L'éplucheur de pommes de terre, par exception [.].

« Oui, ça a commencé comme ça » — nous y voilà.

Perec commence la rédaction de son roman la semaine qui suit la mort de Queneau⁵⁴, le roman est dédié « à la mémoire de Raymond Queneau » : on peut dorénavant avancer que l'incipit témoigne de cet hommage en portant la trace encryptée, en acte, de la dédicace palatextuelle. Hommage public et *inscription*, salut à l'homme mais reconnaissance d'un crédit textuel également

PEREC, VINGT ANS APRES

Céline *et* Queneau donc, « dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent PRESQUE sans se voir ». Car il est bien évident que cette relation n'annule pas la précédente, preuve en est le redoublement de l'allusion à Céline qui se comprend d'autant mieux maintenant. Du point de vue de l'histoire, ce feuilleté n'est pas sans écho : *Le Chiendent* et *Le Voyage* sont quasiment contemporains, et on connaît le dépit passager de Queneau à la parution de l'œuvre de Céline, accusé de lui « voler sa gloire future en lui prenant quelque peu ses idées⁵⁵ ». Plus tard, même si c'est avec quelque restriction, Queneau reconnaîtra l'importance de Céline pour l'avènement du néo-français alors au cœur de ses préoccupations⁵⁶. L'essentiel évidemment ne réside pas là. Pour l'écrivain Perce, Queneau, c'est le maître en écriture et le maître en sagesse, la présence tutélaire, le signe d'un rapport pacifié au monde. Moins qu'un repoussoir, la présence de Céline au seuil, inextricablement liée à celle de Queneau, peut être lue comme l'envers indissociable du signe. Le symptôme d'une autre scène. Cette étrange conjonction est ainsi la marque d'un questionnement douloureux et la marque d'une dimension toujours double de la littérature, toujours irréconciliée, jamais réconciliatrice quoi que les apparences en laissent transparaître. Envers gnostique, avers apocalyptique : derrière le maître aimable, l'ombre de l'Autre, étrangement inquiétante — *unheimliche*.

Au commencement, deux aspects de la même puissance ?

Notes

1. Georges Perec, « Emprunts à Flaubert », *L'Arc* (Aix-en-Provence), n° 79 : « Flaubert », 2^e trimestre 1980, p. 50.
2. Manuscrit préparatoire reproduit et transcrit dans Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris/Cadeilhan, CNRS Editions/Zulma, coll. « Manuscrits », 1993. Pour toutes précisions sur la machinerie des contraintes à l'œuvre dans le roman de Perec, on consultera l'introduction de ce *Cahier des charges* due à Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Dans cet article, toutes les références à *La Vie mode d'emploi* (1978) renvoient à l'édition établie en 1997 par Bernard Magné pour Le Livre de Poche.
3. À l'exception de Shakespeare pour *Hamlet*, et de Chrétien de Troyes ou Robert de Boron pour la geste du Graal.
4. Un exemple. Pour le chapitre LXXII sont programmées une citation implicite de Proust et une de Stendhal, effectivement présentes, mais on trouve aussi une citation implicite empruntée à Verne — on relira le premier chapitre du *Tour du monde en quatre-vingts jours*.
5. Dans ses entretiens et conférences, Perec n'évoque jamais la présence de ces emprunts libres — sauf quand il livre la fabrique du nom de Bartlebooth, formé à partir du Bartleby de Melville et du Bamabooth de

- Larbaud. Pour une analyse de la stratégie auctoriale en matière de désignation externe des impli-citations, voir mon article, « Des lieux de la ruse », dans Jean-Luc Joly éd., *L'Œuvre de Georges Perec : réception et mythisation. Actes du colloque international de Rabat*, à paraître courant 2002.
6. On comparera par exemple : *La Vie mode d'emploi*, p. 476, et *Nana*, dans Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », | 3, 1992, p. 249.
7. Découverte de Rémi Schulz (« Quelle Queenerie la vie », communication au séminaire Perec, Université Paris 7, séance du 26 février 2000), qui signale de plus que les noms des deux écrivains qui se cachent sous le pseudonyme d'Ellery Queen fournissent, dans *La Vie mode d'emploi*, deux autres des pseudonymes du critique d'art Beyssandre (p. 506) : Fred Dannay et M[anfred]. B. Lee. La nouvelle d'Ellery Queen paraît aux Presses de la Cité en 1952 ; je l'ai consultée dans *Mystère-Magazine* (« Edition en langue française de *Ellery Queen s Mystery Magazine* »), n° 106, novembre 1956 —Perec était lecteur de cette revue dans les années cinquante.
8. Des noms mallarméens par exemple ; à ce propos, voir Mireille Ribière, « Perec et Mallarmé », communication au Colloque international Mallarmé de Tournon, actes à paraître courant 2002.
9. Voir à ce propos mon article : « La farce cachée des choses : du songe d'Ursule au tombeau de Vibescu », *Le Cabinet d'amateur* (Toulouse), n° 7-8 : « Actes du Colloque international de Grenoble. "Perec et l'image" », décembre 1998.
10. Pour deux analyses plus précises et complémentaires de cette notice (p. 348), voir Bernard Magné, « Georges Perec : faire concurrence aux dictionnaires », *Le Cabinet d'amateur* (Toulouse), n° 6, décembre 1997, et mon « transPhormER/Ecrire », *Etudes littéraires* (université Laval, Québec), vol. 23, n° 1-2 : « Georges Perec », été-automne 1990.
11. Hachette, 1937 (« ouvrage conforme aux programmes du 30 août 1937»), p. 134.
12. Guy Debord, *Potlatch. 1954-1957* (1985), rééd. « Folio », p. 137.
13. Paul Valéry, « Note et digression (1919) » (première partie de « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci »), dans *Variété*, Gallimard, 1924, p. 186. Dans les rééditions de ce texte (1931, 1938), une note marginale de Valéry précise : « Cet aphorisme a été un scandale pour plusieurs. C'est qu'ils l'entendirent contre eux et non dans sa simplicité de pure constatation » (*Œuvres*, tome L Bibliothèque de La Pléiade, 1957, p. 1205).
14. Perec ne cite pas la traduction de Baudelaire : « les fenêtres semblables à des yeux distraits » (Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 337 — le texte original anglais est le suivant : « vacant eye-like Windows »). Dans le texte original, le fragment impli-cité par Perec est déjà entre tirets. Cette impli-citation est signalée par une indication marginale manuscrite sur un exemplaire de travail de *La Vie mode d'emploi*, annoté par Perec, que possédait Eugen Helmlé. J'en profite au

PEREC, VINGT ANS APRES

passage pour livrer à la sagacité des chercheurs une autre indication pour moi énigmatique sur ce même exemplaire : à la fin du chapitre XIX, en regard du prière d'insérer de *La Souricière*, Percec note « Hauptmann ». S'agit-il du dramaturge allemand... ?

15. Il s'agit en ce cas plutôt d'une allusion à tel leit-motiv qui revient six fois, parfois légèrement modifié, dans le poème : « ils tentaient de l'occire / Avec une action de chemin de fer » (trad. d'Henri Parisot).

16. « Contraint, mixte ou libre... Tentative de typologie de l'intertexte dans *La*

Vie mode d'emploi », à paraître sur le site internet du *Cabinet d'amateur* (www.cabinet-percec.org).

17. Pour une présentation théorique plus complète, voir mon « Du bon usage de

l'intertextualité percecquienne (la vie dans les livres) », *Le Cabinet d'amateur*, n° 2, automne 1993.

18. C'est en ce sens que l'analyse par exemple Tiphaine Samoyault dans un ouvrage récent par ailleurs fort stimulant (*Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, p. 103-104).

19. Bernard Magné, *Perecollages*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 73.

20. Je rappelle que Bernard Magné définit la notion d'ancrage par trois traits spécifiques : « [l'ancrage] se caractérise par sa récurrence : c'est un élément qui

se répète, soit dans un même texte, soit d'un texte à l'autre », « tout ancrage doit pouvoir être relié à un fragment d'autobiographie qui en fournit, pour ainsi dire, le sens dérivé », « tout ancrage étant une forme-sens, il doit constituer la base d'un réglage textuel » (*Georges Perec*, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 29-30). L'ancrage des symétries bilatérales (palindromes, chiasmes, diagonales...) est la marque dans le texte de l'opposition dynamique des langues juïque, langue absente des origines qui se déploie de droite à gauche, et française, langue de l'écriture qui se déploie de gauche à droite.

21. Sur l'ancrage du onze, métonyme cardinal de la disparition de la mère (« déclarée officiellement décédée, le 11 février 1943 » — *W ou le souvenir d'enfance*, chapitre VIII), et celui de la cassure, voir Bernard Magné, *Georges Perec, op. cil.*, resp. p. 58-65 et 48-55

22. Sur cette notion, voir Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, p. 498.

23. Galilée, 1976, derniers paragraphes du texte. Cette impli-citation est selon

toute vraisemblance commandée ici par une contrainte supplémentaire, non-régie par un bi-carré latin, qui consiste à inscrire dans chaque chapitre de *La Vie*

26. « Toute la matinée, j'ai été taraudé par une intuition inexplicable : la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit "entre les lignes" » — Georges Perec, « *53 jours* », P.O.L, 1989, p. 107.
27. Je rappelle que le prénom de la mère, donné notamment dans *W*, est Cyrila.
28. Roman paru en 1956 (Gallimard, coll. « Le Rayon fantastique », rééd. Nouvelles Editions Oswald, 1980). Je n'ai pas lu *Le Neuf de Pique* par hasard : le titre est mentionné par Perec dans « Trois chambres retrouvées » (1977, repris dans *Penser/Classer*, Hachette, 1985), dans la liste des ouvrages que l'écrivain se souvient d'avoir lu à Blévy dans les années cinquante. J'ai donné en novembre 2000, dans le cadre du colloque Perec de Rabat, une première analyse de cet intertexte inédit
29. On notera de plus, dans ce contexte, les ancrages du manque (*l'échancrure*) et des symétries bilatérales (une langue *inconnue* lisible par le biais d'un *miroir*).
30. « J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps : j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » — *W ou le souvenir d'enfance* (1975), derniers mots du chapitre VIII.
31. « Cousue dans un sac de cuir », Ursula est « jetée à la mer du haut de la forteresse » (p. 449) ; dans le roman de Dumas, Dantès prend la place du cadavre de l'abbé Faria dans un linceul cousu qui serajeté du haut des remparts de la forteresse du château d'If.
32. Vladimir Nabokov, *Le Don*, traduit de l'anglais par Raymond Girard (1967), rééd. coll. « L'imaginaire », p. llsqq.
33. *Woulesouvenir d'enfance, dawpixseIV*.
34. Voir Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 75-82.
35. Par exemple, entre autres déclarations : « Ecrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur » (« La vie : règle du jeu », entretien avec Alain Hervé, *Le Sauvage*, n° 60, décembre 1978).
36. François Rabelais, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 532.
37. Voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, 1961 (le poème est donné en exemple dans l'article que consacre le critique au genre de la pastourelle).
38. Dans « l'arithmétique fantasmatique » du texte perecquien, le 37 et le 73 sont les deux nombres métonymes de la naissance de l'écrivain (« Je suis né le samedi 7 mars 1936 » — *Woule souvenir d'enfance*, début du chapitre VI ; voir Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 68-74).
39. On comprend bien sur cet exemple l'importance d'assigner une origine précise à l'emprunt : un tel souci ne relève en rien d'une volonté plus ou moins

PEREC, VINGT ANS APRES

consciente de réactualiser l'ancienne critique des sources et ses travers (biographisme psychologisant, historicisme positiviste...), il est la condition nécessaire pour établir combien l'intertextualité perecquienne est avant tout une intertransformation concertée.

40. Un cas similaire dans le chapitre XXXIX de *La Vie mode d'emploi* où sont cités explicitement les deux premiers vers du *Kublai Khan* de Coleridge, poème dont la première strophe est un onzain (suivent dans le poème trois strophes qui alignent un total de 43 vers...).

41. « Vu à toute vitesse, d'une voiture, sur un poteau, une affiche avec les mots "The Dead Travel Fast" ! Avant que j'aie pleinement réalisé, we were far away » — Georges Perec, lettre d'Australie (1981) à Catherine Binet, extrait cité et commenté par David Bellos dans son *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 705.

42. Perec possédait cet ouvrage dont le titre est mentionné sur le folio correspondant au chapitre 95 dans le *Cahier des charges*, chapitre qui comprend une autre impli-itation du *Livre de chevet* dont voici le texte d'origine : « Sous la Terreur, le musicien italien Poppo, interrogé sur sa profession, répondit avec un accent intraduisible :/*—Ze zoue du violone./— Que faisais-tu sous Capet ? / — Ze zouais du violone. / — Veux-tu servir la nation ? / — Ze zouerai du violone. / Il eut la vie sauve » (p. 48).

43. Pour une analyse détaillée de cette citation qui ressortit donc à deux intertextes différents, voir mon article « Les tombeaux de Cyrla », dans Andrée Chauvin éd., *Sémiotique et inscription du sujet*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2002.

44. « A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "W" et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance » — *W ou le souvenir d'enfance*, chapitre II.

45. « J'imaginai pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuse alors qu'estafette il portait au général Huntelle le message de la victoire » — *W ou le souvenir d'enfance*, chapitre VIII.

46. On notera que le titre *Voyage au bout de la nuit* est mentionné dans le chapitre XIII de *La Vie mode d'emploi* (p. 74). Dans toutes les citations qui suivent, le soulignement en petites capitales est de mon fait.

47. « Céline-Perec : le match du siècle. Poids lourd contre poids léger », communication au XIII^e Colloque international Louis-Ferdinand Céline, Prague (actes à paraître).

48. « La scène dramatique de Tomsk [dans *Michel Strogoff*] est comme une scène inverse de celle de la gare de Lyon [dans *W ou le souvenir d'enfance*]. Le fils *sait* qu'il va perdre de vue à jamais sa mère, une mère voit pour la dernière fois le regard de son fils. Rien de tel, dans le récit qui en est fait, sur le quai de la gare parisienne. À Tomsk, une mère et un fils se regardent de tous leurs

DOSSIER

yeux, au paroxysme des possibilités du regard et de l'émotion » — Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud — Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, p. 135-136.

49. *Le Chiendent* (1933), rééd. « Folio », p. 79. Pour une analyse des procédés de désignation interne de cette impli-citation, voir Bernard Magné, *Perecollages*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 139.

50. *IV ou le souvenir d'enfance*, chapitre XXIX.

51. *Georges Perec, op. cit.*, p. \09sq.

52. A ma connaissance, la première mention du « pas de côté » se trouve dans « Chalands et nonchalants » (*Cause commune*, n° 7, octobre 1973) où Perec évoque de façon très critique « les assez consternantes réponses données dans le film » *L'An 01* (1973) : « “Faire un pas de côté” pour se déconditionner est une idée géniale ; tout arrêter est — c'est l'évidence même — un excellent point de départ : mais ce n'est pas parce qu'il est utopiste que ce film est débile, c'est précisément parce qu'il ne l'est pas : à aucun moment il ne parvient à imaginer l'utopie [...] ». Perec mentionnera ce « pas de côté » dans plusieurs entretiens, dans « En dialogue avec l'époque » notamment (*France Nouvelle*, n° 1744, 16 avril 1979) : « À partir du moment où on fait un pas de côté, on découvre les choses d'une manière différente, et puis quelque chose est mis en lumière. [...] Si je me regarde, il fuit aussi que par rapport à moi je fasse un pas de côté, mais de la même manière que lorsque je regarde un objet ou un événement Pour le décrire, le saisir, il faut que je le regarde un peu de côté ».

53. *Raymond Queneau*, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p. 184.

54. Voir par exemple : « Georges Perec : “J'ai fait implorer le roman” », entretien avec Gilles Costaz, *Galerie des arts*, n° 184, octobre 1978.

55. Propos cités par Emmanuel Souchier, *Raymond Queneau, op. cit.*, p. 253.

56. Voir Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (1965), rééd. Le Livre de Poche, p. 17-18.

Angelo Schiavetta

Perec et la contrainte comme signe

Soit, sur une page, un petit cercle dessiné avec de l'encre : « **o** ». Notre interprétation pourra transformer ce « o » en signe. Si nous réduisons, pour simplifier, la typologie des signes à la «triade de Pierce», ce petit cercle pourra être interprété selon plusieurs systèmes sémiotiques différents, devenant alors soit un indice, soit un symbole, soit un icône : 1) Il pourra devenir un *indice* renvoyant, par exemple (dans une expertise policière), à tel caractère «o» de telle machine à écrire en particulier. 2) Il pourra devenir un symbole, par exemple, s'il se trouve associé à des lettres ou de chiffres, et cela au moins selon deux modalités : il sera soit un *symbole alphabétique* (la lettre « o »), soit un *symbole idéogrammatique* (le chiffre zéro). 3) Il pourra finalement devenir également un icône servant, par exemple (dans un calendrier), à signifier la pleine lune.

Or il existe des textes dont la globalité peut être perçue comme un signe. Ce phénomène constitue ce que j'ai appelé ailleurs¹ des *formes holotextuelles* et des *signes holotextuels*.

Une forme est holotextuelle lorsqu'elle s'étend à toute une *catégorie d'unités* composant la matérialité globale d'un texte (comme par exemple l'acrostiche et la rime, qui occupent systématiquement le début et la fin des vers). Bien entendu, une forme holotextuelle pourra s'étendre véritablement à tout le texte (à toutes les unités constitutives du texte), comme, par exemple, l'image dessinée par l'ensemble du poème dans les *Calligrammes* d'Apollinaire.

Selon cette définition, les contraintes oulipiennes réalisent souvent des formes holotextuelles.

En fait, il existe une seule différence entre la plupart des contraintes oulipiennes et les figures de rhétorique : la figure de rhétorique est un phénomène local, tandis que la contrainte oulipienne est souvent une figure rhétorique généralisée, un phénomène systématique, qui produit une saturation réglée de l'ensemble du texte ou d'une catégorie d'unités textuelles. Ainsi, dans un sonnet, Ronsard trouve « aimer » dans le prénom de « Marie » : il s'agit d'une anagramme locale. Par contre, dans *Don EvanéMarqy*, de Raymond Queneau, dans beaucoup de poèmes de Michelle Grangaud, l'anagramme, généralisée, s'étend à la totalité du texte : elle est donc une figure holotextuelle².

DOSSIER

Une *forme holotextuelle* pourra devenir à son tour, par un processus *sémantisation holotextuelle*, un *signe holotextuel*. Ce signe sera à son tour, selon le système sémiotique d'interprétation choisie (indiciel, symbolique ou iconique), soit un indice holotextuel, soit un symbole holotextuel, soit un icône holotextuel.

Cette transformation de la forme holotextuelle en signe holotextuel peut prendre plusieurs modalités :

Considérons en premier lieu un texte construit selon la formule «élément textuel 1, élément textuel 2,... élément textuel n... élément textuel 2, élément textuel 1» (dans l'exemple suivant les éléments textuels sont des mots) :

Appas fascheux et doux, doux et fascheux trespas :
Trespas fascheux et doux, doux et fascheux appas

Il s'agit de deux «vers rétrogrades» cités par Tabourot dans ses *Bigarrures*³. Il est évident que le sens de ce distique ne renvoie aucunement à la figure rhétorique (l'antimétabole) qui le constitue. Considérons maintenant un deuxième texte, construit selon la même formule :

«Diagramme ! Le montre et décrit, phrase antimétabolique, cette syntaxe inverse : d'inverse syntaxe cette antimétabolique phrase décrit et montre le diagramme».

La *matérialité graphique* de ce petit texte dessine sur la page un *diagramme* (qui est une sous-catégorie des icônes) ; ce dessin est le résultat d'une séquence symétrique de *mots* organisés en discours. Or, ce discours nomme (et décrit brièvement) les figures iconiques et rhétoriques qui le constituent comme un tout. Les deux catégories de signes imbriquées dans la phrase appartiennent donc à deux systèmes sémiotiques totalement différents : a) le système symbolique (linguistique) du langage articulé écrit ; b) le système iconique du «langage» iconique visuel.

Une personne ignorant complètement le français, pourrait y percevoir une inversion, voire un diagramme d'inversion, mais, lorsque le texte est lu en français, son aspect linguistique précise et fixe (par une rémotivation) la signification de l'icône visuel (diagramme de l'antimétabole). Il existe une relation de (relative) équivalence entre les signifiés de l'icône et les signifiés du discours ; il s'agit, plus exactement, d'une signification directe : nomination et description.

Construisons maintenant un troisième texte ad hoc :

«Infinis reflets en face-à-face : vide miroir et miroir vide, face à face, en reflets infinis.»

L'aspect discursif de cette phrase livre, sur le mode métaphorique, l'une des interprétations possibles de la figure qui la constitue et qui devient (toujours par rémotivation) un diagramme de la réflexion des miroirs. La

relation entre les signifiés de l'icône et les signifiés du discours est métaphorique ; autrement dit, la phrase dénote son diagramme constitutif par une signification indirecte : la métaphore filée.

Si nous considérons maintenant ces deux phrases comme des textes autonomes (il pourrait s'agir de poèmes en prose), il est évident que leurs diagrammes d'inversion correspondent à un même type de forme holotextuelle. *Dans chaque texte en particulier, le forme holotextuelle peut être lue soit comme un signe holotextuel iconique, soit comme un discours (linguistique).* Et ce discours a un rapport de dénotation directe ou indirecte avec l'icône holotextuel.

C'est bien ce type d'organisation du texte que Perec utilise à plusieurs reprises dans ses écrits à contraintes. Je donnerai trois exemples

La disposition décrite plus haut : «élément textuel 1, élément textuel 2,... élément textuel n... élément textuel 2, élément textuel 1» se retrouve dans le grand palindrome⁴ publié originalement dans le n° 6 de *Change* (où les éléments textuels en question sont des lettres) : au début, la phrase « *Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle dira Hercule...* », correspond à une dénotation directe de la contrainte, tandis qu'au centre : « *Saluts : angiome. T'es si crâneur ! Rue. Narcisse ! Témoignas-tu !* » correspond plutôt à une dénotation métaphorique de la contrainte (Narcisse symbolise la structure spéculaire du palindrome).

Dans les poèmes de Queneau et de Grangaud déjà mentionnés, la contrainte « anagramme généralisée », à part le fait d'être le procédé de production des poèmes, ne signifie rien de particulier. Bien au contraire, entre les mains de Perec, le beau présent ne lui sert pas seulement comme procédé de production dans ses *Épithalames*⁵ : elle signifie en plus quelque chose, comme il le déclare lui-même dans la notice préliminaire : « *Le nature même de l'épithalame m'a semblé d'emblée efficacement s'adapter à une technique oulipienne récente, celle des « Beaux Présents » ; quoi de plus opportun, en effet, que d'offrir en présent aux mariés un texte construit à partir des seules lettres de leurs noms réunis ? C'est comme si le mariage les faisait entrer de concert dans une langue à eux seuls commune* ». Plus loin, à propos de la variante de beau présent utilisée dans le troisième épithalame, Perec est encore plus explicite : « *Ici la contrainte « littérale » prend en charge la contrainte « sémantique » de l'épithalame : comme dans le mariage qui est fusion et échange, les « lettres » des époux vont se fondre et s'échanger, une à une, le marié et la mariée vont se donner leurs lettres non communes, jusqu'à n'être plus qu'une langue, et qu'un corps* ».

Pour ne mentionner qu'une dernière œuvre, rappelons la plus évidente, celle que Roubaud utilise pour exemplifier son « premier Principe »⁶ la disparition lipogrammatique de la lettre e, interprétée par Perec⁷ comme l'icône d'une disparition, lui sert de départ pour développer les diverses métaphores (meurtre, etc.) que formeront la trame de *La disparition*.

DOSSIER

En résumant, il est clair que, dans les exemples évoqués, Perec utilise sciemment, pour générer des contenus textuels, des interprétations « métatextuelles »*de la forme abstraite de la contrainte propre à certains de ses textes.

Je n'ai voulu préciser ici que, s'ils sont compris comme un phénomène de sémantisation holotextuelle, ces modes d'interprétation transforment la contrainte elle-même en *signe*.

Notes

- 1 Schiavetta. B . « Holotextualité, signes holotextuels et icônes métriques », article publié dans la revue *OP GIT.*, n° 10, mai 1998, Université de Pau, pp. 193-204.
- 2 Autrement dit, il existe une identité de base entre les figures de rhétorique et la plupart des contraintes oedipiennes, leur seule différence étant leur degré de saturation textuelle : locale dans le premier cas, généralisée ou « holotextuelle » dans le cas de la contrainte. Cette identité de base explique les ressemblances entre un tableau général des figures de rhétorique et le tableau de classification des contraintes de Marcel Bénabou.
- 3 Estienne Tabouret *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, réédition, Genève, Droz, 1986, tome Lp. 118 (E).
- 4 Georges Perce *Palindrome*, in Oulipo, *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, pp. 101-106. S. Georges Perec. *Epahalames*, in Oulipo, la Bibliothèque oulipienne, volume 2, pp. 1-23. La contrainte du beau présent consiste à écrire en utilisant exclusivement les lettres d'un nom. celle du dédicataire du texte résultant dans le deux premiers *Épithalames*. Perec utilise d'emblée les lettres de noms de deux mariés. Dans le troisième, les lettres en question sont ajoutées progressivement du début jusqu'à la fin de strophe.
- 6 Voir Roubaud, Jacques, « Deux Principe parfois respectés par les travaux oulipiens », in OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Ch. Bourgois 1981, p. 90. Roubaud n'a plus développé cette idée de l'autoréprésentation de la contrainte depuis cette publication (communication personnelle de JR.). Le concept de *Y autoreprésentation* de texte a été principalement étudiée sous ce terme, et sans référence à l'Oulipo, par Jean Ricardou. U l'a fait depuis au moins 1967 (*Problèmes du Nouveau Roman*, Paris : Seuil, 1967, p. 25, p 171 a ss.) dans presque tous ses ouvrages, et il continue actuellement à le réélaborer dans le cadre de sa «textique» A la suite de Ricardou, Lucien Dällenbach a consacré un livre entier à ce sujet (cf son *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977). Bernard Magné a systématisé et approfondi le concept d'autoreprésentation, sous le terme de *métatextualité*. Cf. ses articles «Le métatextuel», in *TEM texte en main* (Grenoble), n° 5, 1986, pp. 83-90 ; «Le métatextuel (2)», in *TEM*, n° 6, 1986, pp. 67-69 ; «Métatextuel et lisibilité», in *Protée* (Chicoutimi), vol. 14, n° 1-2, 1986, pp. 77-88.
7. Le passage sur le « X » dans *W ou le souvenir d'enfance* Gallimard, L'Imaginaire, 1993, pp 105-106, est un bon exemple des interprétations iconiques et symboliques développées par Perec à partir d'une forme donnée
8. Voir note 6

Cécile de Bary

Contre une littérature réaliste ?

Un des premiers articles publiés par Perec s'intitulait « Pour une littérature réaliste¹ ». Or, cette préoccupation initiale a pu être oubliée par les critiques, derrière les virtuosités ludiques et narratives.

Manet Van Montfrans manifeste une telle attention dans *La Contrainte du réel*. Elle montre de manière très éclairante comment les ancrages organisent le réseau de l'œuvre autour d'un réalisme personnel et formel, indirectement historique³.

Retraçant l'ensemble du parcours perecquien, elle n'étudie pas spécifiquement *La Vie mode d'emploi*, remarquant toutefois que « l'évocation d'un immeuble parisien et de ses habitants témoigne d'une ambition totalisatrice, encyclopédique, d'un désir d'exhaustivité taxinomique qui rappelle celle des grands romanciers réalistes du XIX^e siècle. » (p. 1.)

Je souhaiterais revenir sur cette question, qu'elle évoque seulement, pour évaluer comment Perec se situe *contre* ces « grands romanciers » : sa proximité avec cette littérature du XIX^e siècle, les distances il prend avec elle.

De fait, dans ses entretiens de 1978, Perec ne s'affirme plus « réaliste », mais « hyperréaliste⁴ ». Dès lors, *La Vie mode d'emploi* reprend-elle ou et dépasse-t-elle l'« illusion réaliste »⁵ ?

Un « romans » du XIX^e siècle

Dès l'abord, frappe l'inscription du « romans » dans cette tradition : *La Vie mode d'emploi* semble le chef-d'œuvre de l'ultime « romancier du XIX^e siècle⁶ ». De ce point de vue, la visite de l'exposition universelle de 1900 par Corinne et Honoré Marcion prend valeur de symbole⁷ : *le Palais lumineux* de Ponsin, qu'ils observent, est représentatif d'un siècle voué à la transparence - tout en jouant le rôle de métaphore de *La Vie mode d'emploi* « qui en est comme la réalisation textuelle⁸ ».

Le personnage du peintre, central dans *La Vie mode d'emploi*^{*}, est d'ailleurs un personnage-type du XIX^e siècle, avec le *topos* de la description d'atelier¹⁰. Dans le cas de Hutting, cependant, le « romans » est doublement déceptif : d'abord, ce peintre n'occupe plus son grand atelier « presque toujours désert », et l'« abondant matériel » que Hutting y a laissé

DOSSIER

n'est pas décrit (p. 585) ; ensuite la petite pièce où il travaille est « une pièce claire et cossue, impeccablement rangée, n'offrant absolument pas le désordre habituel des ateliers de peintres » (p. 349). Au lieu de suivre un cliché du XIX^e siècle", la description le mentionne seulement à la forme négative. La table de la miniaturiste Marguerite Winckler « toujours encombrée de tout un matériel inutile, de tout un entassement d'objets hétéroclites » (p. 310) y est plus conforme, mais il s'agit d'une reprise au moins double : Perec cite ici Butor, qui dans *Répertoire IV* décrit un dessin de Savil Steinberg¹. Valène n'a pas d'atelier, sa chambre de bonne est occupée pour moitié par « une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté [...] pratiquement vierge » (p. 602). Les techniques qu'il emploie sont cependant traditionnelles^{2,3} et, sur sa toile, il voudrait correspondre à un autre cliché passésiste : « debout, à côté de son tableau, sa palette à la main, avec sa longue blouse grise toute tachée de peinture et son écharpe violette. » (P. 291.)

Si la peinture a une telle importance, c'est en vertu de ce que Bernard Magné appelle le métatextuel : « dans *La Vie mode d'emploi*, lorsqu'il est question de peinture, c'est très souvent d'écriture qu'il s'agit⁴. » Voici qui s'inscrit dans la tradition de « l'incroyable doctrine de *Vutpicturapoesis*⁵. »

On retrouve donc des thèmes, et surtout des personnages propres au XIX^e siècle, ainsi de l'artisan Winckler.

Le texte réaliste-naturaliste, qui a peu décrit les grandes usines ou grands complexes industriels [...], a en revanche décrit avec une certaine prédilection de « petits » ateliers, quelquefois réduits { un [artisan], et surtout de nombreux ateliers qui, curieusement, ont quelque chose à voir, explicitement ou par allusion, avec une production d'image (*Imageries. op. cit.*, p. 142).

Winckler possède un savoir-faire rare, puisque désormais, dans « la plupart des cas [...] les puzzles sont fabriqués à la machine » (p. 16). Pour autant, le « romans » décrit peu cette « technique délicate et lente^{1*} ».

La Vie mode d'emploi s'attache donc à des modes de vie peu représentatifs. Perec a d'ailleurs lui-même fait remarquer le manque de vraisemblance d'une quasi-absence : celle des postes de télévision¹¹. A l'inverse, la multiplication des bibelots, des images et des collections correspond à des « passions » du siècle précédant celui de Perec".

Sur le plan thématique cependant, l'essentiel est le choix d'un immeuble construit à la fin des années 1880". *La Vie mode d'emploi* se place ainsi dans la lignée de *Pot-Bouille*³⁰. Plus tardif, le 11 rue Simon-Crubellier est plus haut de deux étages, mais les deux immeubles partagent la façade en pierre de taille et les balcons de fer forgé caractéristiques du style haussmannien. Les deux constructions ont pour but l'investissement locatif ; les deux propriétaires se sont réservés quelques appartements pour se loger ainsi que leurs enfants...

Consacrés à des espaces homologues, les deux livres répercutent les mêmes questions d'étiquette. Ainsi du tapis de l'escalier, « qui d'étage en étage se dégrade selon les conventions de la respectabilité bourgeoise²¹ ». Evidemment, on peut lire dans *La Vie mode d'emploi* le reflet des évolutions opérées depuis le XIX^e siècle. Les étages ne sont plus comptés à partir de l'entresol, mais du rez-de-chaussée. Surtout, on passe de la forte cohésion d'une morale de *façade*, dont les impossibles et les incohérences se trouvent refoulés - repoussés à l'arrière d'un espace fortement polarisé - à des contradictions énoncées entre des idéologies multiples. *Pot-Bouille* dévoile une domination idéologique, fondée sur un certain nombre de négations hypocrites, en particulier en ce qui concerne le corps. Ainsi les espaces de *Pot-Bouille* sont-ils caractérisés par une extrême cohérence, que désignent des comparaisons entre l'église, le salon et le théâtre²². Mais « la façade somptueuse, longuement décrite, sert de paravent à une arrière-cour malodorante, la cour des cuisines, où toutes les turpitudes des locataires s'étalent à travers les ragots et les cancans orduriers des bonnes²³ ». Des conflits de valeurs s'expriment au contraire dans le chapitre XLIX de *La Vie mode d'emploi*, à l'intérieur du discours même des personnages. Ainsi des Altamont qui, plaçant au-dessus de tout le « besoin bourgeois », sont flattés d'être les hôtes d'un artiste, Hutting (p. 277-278). La dévalorisation des combles demeure à l'état de trace, « comme un fait acquis », mais l'« escalier de service ne sert plus guère²⁴. » Et si la cohérence idéologique est moindre, si les exclusions se font moins fortes, l'isolement progresse entre des voisins qui ne se traitent plus toujours en pairs.

De ce fait, l'incipit de *La Vie mode d'emploi* fait un éloge des entrées d'autrefois, dont la rue de Choiseul, avec sa « figure de femme » portant une amphore « d'où sortaient trois becs de gaz », sa « rampe de fonte », son « étroite banquette de velours » destinée aux « personnes âgées » fournit une illustration (p. 25-26) :

l'escalier reste un lieu anonyme, froid, presque hostile. Dans les anciennes maisons, il y avait encore des marches de pierre, des rampes en fer forgé, des sculptures, des torchères, une banquette parfois pour permettre aux gais âgés de se reposer entre deux étages²⁵.

Malgré ces évolutions, l'espace de l'immeuble correspond à un usage ancien et il apparaît suranné, « vétuste », avec son « vieil ascenseur presque toujours en panne » (p. 20). D'un autre côté, les aménagements que les propriétaires successifs leur apportent transforment les appartements, avec l'exemple extrême des travaux orchestrés par Henry Fleury. Si, enfin, l'immeuble est voué à une destruction prochaine (p. 169-171), il reste le support d'une mémoire. En particulier, son histoire se confond en partie avec la grandeur et la décadence de la famille qui l'a fait construire : dans *La Vie mode d'emploi* son histoire est narrée, sur une période évidemment plus longue que dans *Pot-Bouille*²⁶.

Un roman-immeuble

Dans la genèse de *La vie mode d'emploi*, sont intervenus un catalogue de maisons de poupées victoriennes et un dessin de Saül Steinberg, dont on pourrait trouver des modèles au siècle précédent²⁷. Le choix architectural, déjà, semble donc rattacher le « romans » au XIX^e siècle.

Ce choix, en tout cas, a des conséquences sur l'intrigue, fragmentée dans les deux cas, avec une « tendance à tourner au roman de montage et à dissoudre la notion même de héros » ; de ce point de vue, le puzzle et les fiches du vieux Vabre pourraient avoir un rôle analogue^{28*}. Le roman de Zola compense cependant davantage cette fragmentation, à travers notamment les commérages des bonnes, assurant la circulation des informations entre les personnages, mais surtout en direction du lecteur. Les personnages, dès lors, se font les porte-parole de l'auteur, comme à la clausule du roman, que Julie conclut par cette réponse philosophique : « C'est cochon et compagnie²⁵ . » Les commérages ont un rôle moindre dans *La Vie mode d'emploi*, même si le chapitre XLIX leur est presque entièrement consacré. L'oralité reste à plus grande distance, pour un roman où le discours rapporté est rare, par contraste avec les dialogues et le style indirect libre de Zola.

Description, construction, narration,

Faire un roman-immeuble, c'est donc se situer Hans la lignée d'une tradition réaliste, surtout si l'édifice date du XIX^e siècle³⁰. Il convient dès lors de se demander si Perec partage avec cette tradition une même visée, avec des conséquences perceptibles³¹. A ce propos, la première remarque est que Perec accorde « dans son œuvre une place centrale à la représentation de la réalité³². »

Son « romans » étudie un milieu. Il choisit de situer son immeuble dans une ville qu'il connaît, Paris³³. Pourtant, à l'égard de ce référent, il adopte une stratégie de léger déplacement, choisissant un des arrondissements qu'il connaît le moins. Loin d'effectuer la moindre enquête, il ne se déplace dans le quartier concerné qu'à la fin de sa rédaction³⁴.

Comme l'a fait remarquer Manet Van Montfrans, si Perec prend des distances avec la tradition réaliste, ce n'est pas par son formalisme en lui-même, puisqu'on peut observer une telle préoccupation dans cette tradition - à un moindre degré, sans doute³⁵. Ce qui importe, c'est la manière dont le formalisme opère, et se met - ou pas - au service de la visée réaliste.

Ainsi, le texte réaliste recherche souvent plus « une cohérence » que « la copie d'un référent » : « peut-être le récit est-il déjà *par lui-même* [...] une instance produisant un « effet de réel^{36*} » ? La dominante descriptive de *La Vie mode d'emploi* joue alors plutôt négativement : manque « l'inscription dans le temps [qui] crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres³⁷ ». La temporalité est au contraire globale-

ment suspendue, ce statisme s'accompagnant d'un éclatement et d'une démultiplication de la diégèse³⁸. Dès lors, certains fonctionnements s'inversent par rapport au siècle précédent : Bernard Magné a fait observer que les tableaux de *La Vie mode d'emploi* jouaient le rôle d'« embrayeurs de récit » - « sas narratifs menant aux romans pluriels annoncés en couverture » - rôle « exactement symétrique » de celui d'embrayeur descriptif de la fenêtre dans le texte « lisible » (fenêtre qui est « signal introductif d'une description ») ; ce n'est plus « la description [qui] est soumise à la narration », mais la narration qui est soumise à la description³⁹.

Dans la genèse de son « romans », Perec a certes évoqué - à côté de l'idée d'un immeuble dont on aurait enlevé la façade - le rôle d'« une histoire assez simple [...] celle d'un homme qui ferait des puzzles pendant toute sa vie et après les détruirait⁴⁰ » : c'est un fil rouge que le lecteur peut suivre à travers le livre. Perec mentionne cependant un autre point de départ important : la structure du bi-carré latin orthogonal d'ordre 10. La structuration oulipienne joue son rôle propre, influant la diégèse au lieu de se mettre au service d'un dévoilement narratif du réel, d'un discours sur le monde.

Discours ou récit ?

Reste que *La Vie mode d'emploi* semble aussi porter un tel discours, dès son titre, qui « aurait pu servir de sous-titre aux Rougon-Macquart⁴¹. » On a observé la mise en perspective de différents discours sociaux, valorisant ou dévalorisant les différents espaces de l'immeuble. On a observé aussi la reprise d'un discours d'époque y regrettant l'absence d'« existence collective⁴² ». Rien de semblable pourtant avec le cas extrême de *Pot-Bouille*, dont la diégèse reprend les données d'un article de Zola traitant de l'adultère bourgeois : les personnages féminins incarnent les différents types que l'auteur a passés en revue dans *Le Figaro* du 28 février 1881⁴³.

De fait, pour Perec a primé « l'envie d'écrire [un livre] qui se dévore [...] à plat ventre sur son lit » : le projet semble moins sérieux qu'un projet purement réaliste⁴⁴. Par conséquent, *La Vie mode d'emploi* ne refuse pas le « romanesque, l'héroïque, et le merveilleux comme genres⁴⁵. » Au contraire les *topoi* narratifs abondent, tentative d'enlèvement d'une jeune captive⁴⁶, implacable vengeance (celle de Sven Ericsson), et dans un registre plus contemporain multiples épousailles d'une star (OliviaNorvell)... L'invraisemblance de ces stéréotypes narratifs est d'ailleurs indirectement dénoncée dans la présentation du livre *La Vie des sœurs Trévins* : les « exploits proches du fabuleux » de ses héroïnes ont pour « armature » « quelques-uns des événements qui ont marqué l'histoire de l'immeuble » (p. 548).

Dès lors, *La Vie mode d'emploi* reste dans une forme d'horizontalité : le référent, présenté comme illusoire - et médiatisé par un tableau, au moins hypothétique -, n'a pas de profondeur.

DOSSIER

L'immeuble a une cour mais on n'en parle pas. Toute l'action de V.M.E. se déroule en façade. C'est un livre à deux dimensions puisque c'est un tableau. C'est un trompe-l'œil. A deux ou trois reprises, on voit au fond des pièces, une porte qui s'ouvre sur l'airière, mais c'est une illusion d'optique⁴⁷.

Le « romans » s'oppose donc à la tendance « verticale » du réalisme, qui le conduit à dépasser les apparences⁴⁸. Pour reprendre la comparaison avec *Pot-Bouille*, Zola cherche à y dévoiler le *derrière* de l'immeuble : la cour, où s'expriment ses « hontes » (p. 137). Les décorations en trompe-l'œil de l'escalier sont alors les symboles d'une hypocrisie, d'où une dépréciation : « Rien, dans l'escalier, ne gardait la trace des scandales de la nuit, ni les faux marbres qui avaient reflété ce galop d'une femme en chemise, ni la moquette⁴⁹ ».

Ouverture et composition

Même quand l'auteur réaliste ne veut pas transmettre un message aussi clair, il compose un ensemble signifiant, associant des valeurs à certains personnages, certaines actions, réglant le retour de motifs, de métaphores, créant des résonances avec d'autres textes, ou des mythes, comme le Minotaure pour *Germinal*... On peut observer ce travail à partir des noms de personnages : « le 'sens' de ces 'asémantèmes' (Guillaume) que sont les noms propres va dans deux directions : motivation du nom propre, construction d'une harmonie entre le signifiant du personnage et son signifié d'une part ; construction antiphrastique ou euphémistique [...] d'autre part⁵⁰. »

Or, de ce point de vue, le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* s'oppose aux carnets zoliens. Certes, « Le chapitre LI » compare le peintre-image de l'auteur (c'est le projet du livre qui est présenté dans ce chapitre) - à « une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante ». Cette image semble l'emblème d'une maîtrise quelque peu inquiétante, qui s'exercerait sur l'univers diégétique. De fait, la répétition du terme « toile » constitue une allusion :

Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place : la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers (*La Vie mode d'emploi, op. cit.*, p. 291).

Mais les apparitions du mot « araignée » dans le « romans » sont réglées par un bi-carré latin et une pseudo-quinine d'ordre 10, avec celle de neuf autres séries d'animaux. Si l'on connaît - ou soupçonne⁵¹ - cette combinatoire, l'interprétation thématique se trouve quelque peu déstabilisée. Ou, plus précisément, il devient impossible de se référer à une intention auctoriale Non qu'elle soit forcément absente - un choix a par exemple élu l'araignée parmi dix animaux, et ce choix a pu répondre à une intention consciente ou inconsciente - mais cette intention fait forcément place à un aléatoire, à un réglage externe qui autorise la construction d'un sys-

tème signifiant, mais en empêche la parfaite maîtrise⁵². Loin de prétendre mener « la longue cohorte de ses personnages », l'auteur oulipien doit donc accepter pour partie de se laisser mener par la machine combinatoire qu'il a mise en place : il est lui-même pris dans la toile du cahier des charges. Le lecteur est donc responsable du sens.

Plus encore, cette combinatoire règle moins des thèmes - des signifiés - que des signifiants. Certes, le plus souvent, la présence d'« araignée » dans le cahier des charges génère la mention effective d'une araignée dans le texte : imitation (p. 175), image allégorique (où l'araignée est « symbole d'espoir » p. 93), mais en général tout simplement animal.

Mais les mots de la liste peuvent compter plus que les choses qu'ils dénotent *a priori* : sur le cahier des charges du chap. XLVIII, Perec constate ainsi qu'il a répondu à l'obligation de présence d'une araignée, puisque son personnage qui « commence à perdre la mémoire et peut-être un peu la raison⁵³ » a une « araignée dans le plafond⁵⁴ ! » Le nom de la première concierge de l'immeuble, Madame Aranà, correspond à la même obligation.

Ce nom a été interprété par Marie-Odile Martin en série avec les autres concierges⁵⁵. De même pour Claude Burgelin, qui évoque le « rôle de tisseuse de toile, de donneuse de clés, de nautonnière » de « Mmes Arana, Claveau, Nochère⁵⁶ ». Cette interprétation est juste, en accord avec le texte. En même temps, on ne peut être certain qu'une volonté a présidé au choix de ce nom. On ne connaît que la liste d'items de départ. Peut-être Perec a-t-il voulu placer l'immeuble sous le signe de l'arachnéen. Mais que penser du portrait du personnage, qui « ressemblait vraiment à son nom, une petite femme sèche, noire et crochue⁵⁷ » ? Ici, le nom génère manifestement l'apparence physique et le caractère, le « signifiant » du personnage son « signifié ». Au final, le texte peut présenter une cohérence compatible avec des exigences de lisibilité réalistes ou naturalistes, mais la lecture ne peut se prévaloir d'une *autorité* bouclant un projet significatif.

Les impli-citations ont le même rôle. Dominique Bertelli a par exemple repéré une citation de Verne dans la description du tableau d'une araignée « grosse comme un œuf de pigeon⁵⁸ ». Qu'en est-il du peintre-araignée dominant sa toile, et du nom de Mme Arafla⁵⁹ ?

Les images d'une maîtrise de l'auteur sont donc des leurres. De fait, Perec a toujours recherché une ouverture, que désigne notamment l'image du puzzle incomplet, image aussi de la place du livre dans l'œuvre en train de se constituer, comme de sa place dans la littérature. Valérie Dupuis a comparé cette métaphore avec l'insertion du volume au sein d'un cycle, les Rougon-Macquart pour *Pot-Bouille* (*op. cit.*, p. 18). Le cycle naturaliste ou réaliste diffère cependant du puzzle inachevé en ce que chaque volume participe de la clôture de l'ensemble, avance vers un achèvement qu'au contraire, Perec repousse sans cesse⁶⁰. De plus, avec le puzzle, l'insertion dans la littérature est davantage revendiquée.

A cause de cette revendication, et d'une volonté d'ouverture qui s'appuie sur des fonctionnements énigmatiques déceptifs⁶¹, le texte perecquien risque d'être moins lisible que le texte réaliste, dont la tendance est de chercher à transmettre immédiatement l'information⁶². Si Perec recherche une langue neutre, cela n'a donc pas la même signification⁶³ : sa référence est plutôt, avec le Barthes du « Degré zéro de l'écriture⁶⁴ », le roman d'aventure ou policier⁶⁵. Et cette neutralité permet aussi de masquer la discontinuité de l'énonciation, les impli-citations. Cette écriture correspond donc à la revendication d'un romanesque, à l'affirmation d'une essentielle ambiguïté, d'une intertextualité⁶⁶.

Hyperréalisme

Dans un tel dispositif, le statut du détail se trouve modifié. Perec connaissait bien les analyses de Barthes sur l'effet de réel, au point de les réécrire dans « Ceci n'est pas un mur⁶⁷ ». Avec *La Vie mode d'emploi*, l'hypertrophie du détail fait basculer le réalisme dans l'hyperréalisme.

L'idée était plutôt d'arriver à une sorte de saturation, de produire l'impression qu'on ne pouvait plus faire entrer un mot dans cette description que tous les murs étaient couverts, qu'il n'y avait plus un centimètre carré du livre qui ne soit plein de choses de ce monde. Mais, à force de remplir de détails on arrive à quelque chose d'hyperréaliste (je n'aime pas le mot surréaliste), de complètement inouï à force de précision. [...] c'est très net pour Madame Altamont ; à partir du moment où, dans sa cave, elle commence à collectionner du vin, c'est une classification universelle des vins du monde entier qui apparaît. J'ai d'ailleurs eu un mal de chiaï à trouver tous ces noms jusqu'à ce que ça devienne complètement improbable, que ça soit tellement encombré de détails que ça n'existe plus du tout⁶⁸.

Perec ne pratique pas l'inventaire d'« un champ complexe et foisonnant, discontinu, riche et nombrable, dénommable⁶⁹ », mais une accumulation verbale improbable : la description se fait pure liste de mots, jeu poétique⁷⁰. Et quand il réécrit des catalogues de vente par correspondance, il en fait des poèmes, constitués d'articles invraisemblables⁷¹.

Avenir de l'illusion

Si le réaliste se sait illusionniste, comme le montre la préface de *Pierre et Jean*, Perec accentue donc cet aspect⁷². Et il met en scène cette illusion par de nombreuses mises en abyme. Plus déstabilisant, il joue des limites entre les niveaux narratifs - avec des métaïpèses - comme des limites entre fiction et leurre, vrai et fictif, fictif et faux, d'une manière subtilement déceptive. Le foisonnement des histoires, d'ailleurs, s'accompagne d'ellip-

ses : les univers imaginaires sont multiples mais incomplets, à commencer par la cave du coin inférieur gauche de l'immeuble, qui n'est pas décrite ; quand au tableau de Valène, dont le lecteur croit lire la description, il n'existe pas⁷⁵.

Une telle narration revendique un arbitraire. Nul besoin de déléguer la déclinaison descriptive « à un personnage qui [l'] assumera, par ses regards⁷⁴ ». Zola naturalise la découverte de l'immeuble grâce à Octave — personnage « porte-clé » qui ouvre toutes les portes — , quand Perce règle le passage d'une pièce à l'autre avec la polygraphie du cavalier. C'est alors le caractère « anthropocentrique » du texte lisible dont le « romans » se dégage⁷⁵.

Barthes a montré qu'en cadrant ses descriptions par des fenêtres et des portes, le texte réaliste reprend le modèle de la peinture. Dans *La Vie mode d'emploi*, cette « circularité infinie des codes⁷⁶ » n'est plus naturalisée par des personnages se tenant à des embrasures, elle est revendiquée comme telle. L'immeuble y est décrit à travers la médiation d'un tableau supposé.

Mise en scène de l'énonciation

Parallèlement, Maria-Eduarda Keating a montré comment l'incipit du « romans » met en scène l'énonciation fictionnelle⁷⁷. On quitte alors l'énonciation réaliste, qui se masque, se délègue à des personnages (comme on l'a vu pour la clause de *Pot-Bouille*).

N'est donc pas respecté « ce trait paradoxal du discours réaliste, qui met beaucoup de soin à dissimuler le lieu d'où il parle, ainsi que le statut pédagogique de son auteur et les conditions de sa production (la documentation, le fichier, les présupposés, le vocabulaire technique, etc⁷⁸.) » Avec l'index de *La Vie mode d'emploi*, au contraire, la documentation devient modalité narrative⁷⁹. Quand la fiche est thème chez Zola (avec le vieux Vabre), elle structure le « romans⁸⁰ ».

Le texte de savoir est mimé jusque dans la typographie, le dictionnaire de Cinoc en est un exemple. Et dans l'organisation du livre, ce mimétisme assure une forte redondance de l'information, qui compense l'éclatement de la diégèse : ainsi de l'arbre généalogique, de la chronologie, du récapitulatif des histoires⁸¹. Cette redondance joue cependant dans le sens d'une démultiplication des lectures, *via* l'index par exemple. La discontinuité résultant de la faible cohérence narrative, peu centrée, encourage une telle ouverture. Le « romans » va donc plus loin que le réalisme dans sa reprise des textes de savoir, ce qui incite le lecteur à des attitudes nouvelles.

Savoir-fiction

Cette reprise pourrait cependant constituer une continuation de la littérature du XIX^e siècle : le discours réaliste est « *ostentateur de savoir*** ». Il convient cependant de préciser dans quelle tradition s'inscrit l'ambition

DOSSIER

encyclopédique du « romans » : selon Sylvie Thorel-Cailleteau, la tentation encyclopédique est une réaction naturaliste contre les impasses fascinantes de Flaubert ; Zola aurait choisi, pour restaurer le roman et son effectivité, d'« arc-bouter son œuvre au discours dominant, celui qui a force de loi, le discours scientifique⁸³», en une recherche d'une légitimité externe fondée sur un détournement, sur « un leurre fondateur⁸⁴ ». Perec se situerait donc moins dans une tradition réaliste que naturaliste, où la surenchère encyclopédique témoigne déjà d'une obsolescence.

Le modèle de Perec est pourtant moins Zola que Verne. Plus encore, il ne s'appuie pas sur le projet pédagogique de cet auteur, mais sur son romanesque. S'il veut que ses romans « soient informés par les savoirs contemporains comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque », c'est à titre de support pour « l'élaboration de [ses] fictions, non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire⁸⁵ ». D'où la notion de pseudo-érudition⁸⁶.

Dès lors, la science se fait le support d'une illusion, avec laquelle jouer. Par le pastiche, Perec produit des textes scientifiques ou encyclopédiques partiellement feux, informés par la science elle-même, ainsi des débats du « troisième congrès de l'Union internationale des Sciences historiques qui se tint à Edimbourg en octobre 1887 » (p. 473), ainsi du dictionnaire de Cinoc, au chapitre LX. Dans le cas de la visite de l'exposition 1900, que j'ai déjà évoquée, Perec reprend des données réelles, mais choisit dans le catalogue ce qui lui permettra de mettre en abyme sa fiction : la maison de Ponsin, un théâtre de poupées, un *Manoir à l'envers* dont les « fenêtres renversées » font penser à des miroirs, (p. 496-497.) Le lecteur se trouve déstabilisé entre la perception d'un savoir et la perception de la fiction ; il hésite sur le statut de ce qu'il lit, vrai ou faux, arrière-plan réel ou fictif. L'énumération encyclopédique, de même, produit l'hyperréalisme⁸⁷.

Le discours scientifique sert donc le jeu avec la fiction, que j'ai déjà mentionné, tout comme la reprise de la forme encyclopédique : l'index démultiplie les lectures ; la note fictive, dans un roman, ne respecte pas les limites du domaine de la narration, en une métalepse paratextuelle⁸⁸. Le discours de savoir n'a donc plus rien de transparent

Avec *La Vie mode d'emploi* un impossible se trouve non seulement pris en compte, mais revendiqué : l'impossible d'un discours direct sur le réel - que les autres discours, notamment scientifiques, serviraient, quand ils ne seraient pas neutralisés. Le leurre fondateur du projet naturaliste devient le support d'une illusion assumée. Si la fiction est mise en scène et mise en péril, perçue comme telle, si elle peut dès lors faire l'objet d'un jeu et d'une prise de distance fondée sur la déception, le discours de savoir est pris dans ce mouvement

Le réalisme comme code

J'ai voulu montrer comment Perec, loin de seulement s'inscrire dans une tradition appartenant à un siècle révolu, en reprend les données dans le cadre d'un projet qui n'est plus essentiellement sérieux. Ainsi, il dégrade le projet réaliste en code avec lequel il joue, et peut-être conviendrait-il de lire ironiquement ce *décalage*⁹. Se trouverait pointée l'incohérence d'une esthétique qui envisage la fiction comme un discours transparent sur le monde¹⁰. Et le « romans » se ferait dispositif qui rende perceptibles les médiations s'interposant devant la réalité, l'intertextualité, la circularité des codes, les discours et la fiction, les images...

Notés

- ¹ Paru en avril 1962 dans *Partisans* n° 4, p. 121-130. (Le titre mentionné a été donné au moment de cette parution.) Rééd. dans le recueil *L. G.*, Paris, Seuil, 1992, coll. « La librairie du XX^e siècle », p. 47-66.
- ² *Georges Perec : la Contrainte du réel*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1999, coll. « Faux titre », 418 p.
- ³ Sur les encrages, voir Bernard Magné, *GewgesPerec*, Paris, Nathan, 1999, coll. « 128 », 128 p.
- * Voir l'entretien avec Pierre Lartigue, *L'Humanité*, 2 octobre 1978 (« Je ne veux pas en finir avec la littérature »).
- ⁵ Pour reprendre le titre de Henri Mitterand, Paris, Presses universitaires de France, 1994, coll. « Ecriture », 203 p.
- ⁴ Je reprends le titre d'une conférence de Philippe Hamon, donnée au séminaire Georges Perec en 1991.
- ⁷ *La Vie mode d'emploi*, 1978, rééd. coll. « Le livre de poche », Paris, 1982, p. 496-497.
- ¹ Voir Philippe Hamon, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989, en particulier les p. 68-94. La citation vient de la page 94. La maison de verre est aussi une métaphore employée par Zola pour parler de son projet littéraire : pour lui P « écran réaliste est un simple verre à vitre [...] transparent ». Voir les pages 77-78.
- ⁹ Sur le rôle de Valène, voir notamment, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* » de Bernard Magné dans *Perecollages*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 64-71.
- ¹⁰ Voir le chapitre « La fabrique de l'image : l'atelier » *d'imageries*, Philippe Hamon, Paris, José Corti, 2001, coll. « Les Essais », p. 117-145.
- ¹¹ Voir Hamon, *op cit.*, p. 131-142. On retrouve cependant un hétéroclite dans l'« amoncellement de bibelots, de curiosités et de gadgets » exposé dans le petit salon de Hutting, p. 62-63.
- ¹² Voir, de Bernard Magné, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* » dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 103-104 et 106. Remarquons que le statut de copiste de Marguerite Winckler correspond à un autre cliché présent dans la littérature du XIX^e siècle : « reproductrice, la femme artiste ne saurait que reproduire⁷ les œuvres des autres, ne saurait être qu'une imitatrice » (*Imageries*, *op. cit.*, p. 139).
- ¹³ Voir les étapes de l'apprentissage de l'aquarelle par Bartlebooth, p. 154-155.
- ¹⁴ *Cahiers Georges Perec* n° 1, 1985, p. 239. Le *métatextuel* est « l'ensemble des dispo-

mes qui le produisent » *Perecollages*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ *Imageries*, *op. cit.*, p. 124. On sait que Lessing rompt avec cette tradition dans *Du Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766, trad. 1802). Mais ce texte « n'eut presque aucune influence en France avant qu'il ne soit 'redécouvert' au XX^e siècle par les théoriciens et critiques formalistes et structuralistes. » (Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 215.)

¹⁴ P. 253. Il est vrai que cette absence de description est naturalisée par l'absence de regard possible sur ce travail : « Gaspard Winckler n'aimait pas qu'on le regarde travailler. » (P. 254) On trouve ici, inversé, un *topos* réaliste visant la vraisemblance, où la déclinaison d'une nomenclature descriptive est déléguée « à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison » (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* Paris, Hachette, 1981, coll « Langue linguistique communication », p. 186).

¹⁷ *Jungle* n° 6. *La Mémoire L., -amnésie*, 1983, p. 89: le seul poste mentionné n'est pas regardé. « Voir *Imageries*, *op. cit.*, en particulier p. 93-109.

" Voir p. 570-571.

^K Emile Zola (1882). rééd. coll « Folio classique », Paris, Gallimard, 2001, 479 p. Valérie Dupuis a comparé les deux romans dans sa maîtrise : *Etude comparative : La Vie mode d'emploi de Georges Perce et Pot-Bouille d'Emile Zola*, UER de Lettres modernes, Université de Rennes II dir. P. HAMON, [1988], 2000. De même Monika Kuter dans sa maîtrise de philologie romane : *Les Romans d'un immeuble. Pot-Bouille d'Emile Zola et La Vie mode d'emploi de Georges Perce*, université catholique de Lublin, dir. Krzysztofa Sobczyn. 2000.

^U *La Vie mode d'emploi*, p. 20. Voir Valérie Dupuis, *op. cit.*, p. 15-16.

^V Valérie Dupuis, *op. cit.*, p. 23-24.

²³ Philippe Hamon, « Le personnage de l'abbé Mauduit dans *Pot-Bouille* : sources et thémes », dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 44, 1972, p. 201-211. Autre discordance, celle du personnage de l'écrivain, qui ne participe pas à la société de l'immeuble.

Op. eu. p. 277 Voir pour cette évolution les p. 275-276. Je reprends une remarque de Valérie Dupuis, *op. cit.*, p. 15-16.

^S *La Vie mode d'emploi* cp. p. 20 (R2) rapprochement signalé par Valérie Dupuis, *op. cit.*, p. 26.)

^U *La Vie mode d'emploi* reprend ainsi un thème caractéristique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Voir Philippe Hamon, « Misère de la mimesis : lecture d'« Une famille », dans *Maupassant et l'écriture* : actes du colloque de Fécamp : 21-22-23 mai 1993/ dir. Louis Forestier, Paris, Nathan, 1993, p. 139-149.

¹⁷ Perce parie du catalogue à Gilles Costaz (« J'ai fait implorer le roman », dans *Galerie des arts*, n° 184, octobre 1978, p. 72). *Espèces d'espaces*, notamment, mentionne parmi les « sources » du livre a un dessin de Saül Sternberg, paru dans *The Art of Living* (Londres. Hanush Hamihon, 1952) qui représente un meublé [...] dont une partie de la façade a été enlevée » (*op. eu.*, p. 58), Cette façade enlevée est souvent donnée comme un « équivalent du toit soulevé dans *Le Diable boiteux* (*op. cit.*, p. 57) ; toutefois, elle reprend le modèle de cette « coupe d'une maison parisienne le 1^{er} janvier » de Bertall qui a longtemps figuré en couverture de l'édition de poche de *La Vie mode d'emploi*, et qui a paru d'abord dans le deuxième volume du *Diable à Paris*, Paris, J. Hetzel, 1846, p. 27. " Je reprends ici les analyses de Philippe Hamon dans *Expositions*, *op. cit.*, p. 49.

⁹ Pour un commentant de ce passage, et d'autres semblables chez Maupassant et Zola : Philippe Hamon,

« Texte hoénae et métalangage » dans *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 269

* De fait, le réalisme, dans sa « volonté d'exhaustivité qui lui fait penser le réel comme une surface, comme un espace rationalisé-rattonnalisable, espace horizontal 'articulé', découpé, gnllé » s'intéresse préférentiellement à l'immeuble comme à un réel découpé en

étages, en « pièces ». (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 32.). Voir aussi la métaphore du livre-magasin : « Mon roman, c'est un très grand magasin. » (Entretien avec Gilles Costaz, *op. cit.*, p. 73.) Sur le genre littéraire de l'exposition et les textes-magasins, typiques du XIX^e s., voir « Le livre comme exposition », *Expositions, op. cit.*, p. 95-122.

³¹ On s'appuie sur les acquis de Philippe Hamon, qui fait l'« hypothèse de l'existence d'un genre ou d'un 'type' de discours réaliste définissable par des présupposés, des projets et des buts précis visés par les auteurs, par des thèmes et des personnages-types, par des contraintes internes spécifiques, par la constitution d'un certain statut de *narra-teur* et de *lecteur*, (on peut alors parler de 'pacte réaliste'), par des tics stylistiques ou des schémas d'intrigue stéréotypés, etc. » (*Le Personnel du roman, op. cit.*, p. 28.)

³² *La Contrainte du réel, op. cit.*, p. 3.

³³ Voir la section « Ma ville » d'*Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 86-87.

³⁴ Voir l'entretien avec Bernard Pous, à paraître dans le volume édité par Mireille Ribière et Dominique Bertelli, chez Joseph K, Nantes.

³⁵ Voir *La Contrainte du réel, op. cit.*, p. 3. M. Van Montfrans cite à ce propos *L'Illusion réaliste* de H. Mitterand, *op. cit.*, p. 6-7.

³⁶ « Un discours contraint » dans *Poétique* n° 16, *Le Discours réaliste*, 4^e trim. 1973, p. 419.

³⁷ *L'Illusion réaliste, op. cit.*, p. 5.

³⁸ Il est vrai qu'il y a aussi une tendance au statisme proprement réaliste, illustrée d'ailleurs par *Pot-Bouille* : l'intrigue réaliste est « souvent amorphe ». (« Un discours contraint », *op. cit.*, p. 441.)

³⁹ « Lavis mode d'emploi », dans *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *op. cit.*, p. 236-237. Bernard Magné fait ici référence au chapitre VI de *l'Introduction à l'analyse du descriptif op. cit.*

⁴⁰ « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Harry Mathews et Claudette Oriol-Boyer, dans *TEM : Texte en main*, n° 1, *Ateliers d'écriture*, printemps 1984, p. 50.

⁴¹ Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, Paris, PUF, 1989, Coll. « Que sais-je ? », p. 45.

⁴² Discours également représenté dans l'essai *Espèces d'espaces, op. cit.*, et qui semble donc bien un discours d'auteur. La citation vient d'ailleurs de cet ouvrage, p. 62. Ce discours s'oppose d'ailleurs à celui de Zola qui dénonce la promiscuité de l'immeuble, valorisant l'écrivain qui n'y participe pas et, de loin en loin, le calme bonheur de sa vie de famille. (Voir par ex. p. 413.)

⁴³ Voir la notice d'Henri Mitterand, p. 458-459. A l'inverse, Perec analyse ainsi la portée des discours sur la vie de l'immeuble : « je n'ai pas vraiment critiqué [la vie moderne]. Un peu si on veut, mais enfin ce n'est pas le but principal du livre. [...] En plus, il y a tous les clivages sociaux [...]. Mais ce sont là des thèmes secondaires par rapport au livre. » *Jungle*, n° 6, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁴ J'ai cité « Notes sur ce que je cherche » (*Le Figaro*, 8 décembre 1978), rééd. coll.

« Textes du XX^e siècle », Paris, Hachette, 1985, p. 10. La volonté de sérieux est une caractéristique du réalisme dédagée par Auerbach : voir P. Hamon, *Le Personnel du roman, op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 436.

⁴⁶ Ce sont les aventures de Carel Van Loorens, au chapitre LXXVIII.

⁴⁷ Entretien avec Alain Hervé, « La vie : règle du jeu » dans *Le Sauvage*, n° 60, *Le Jeu*, décembre 1978, p. 24.

⁴⁸ Voir « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 440, qui oppose tendances horizontale et verticale du réalisme.

⁴⁹ *Pot-Bouille, op. cit.*, p. 340. Sur la répétition de ce motif, voir Valérie Dupuis, *op. cit.*, p. 23. La précarité de cette architecture bâtie « pour faire de l'effet » est de surcroît

dénoncée . chez Campardou le faux bois de la peinture, écaillée, laisse voir le plâtre. (P. 29.)

^M *Le Personnel du roman, op cil.*, p. 110.

¹¹ La publication du livre a déjà été accompagnée par la transmission, certes lacunaire, d'éléments d'informations concernant les procédés à l'œuvre dans sa genèse. Je pense en particulier aux entretiens. Parmi le grand nombre de publications concernant Perec en 1992-1993 se trouvait *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* (Paris, CNRS/Zulma. 1995). dont on a beaucoup rendu compte. Ces quelques indications suffisent à montrer que la diffusion de l'œuvre de cet auteur s'est accompagnée d'une connaissance de plus en plus précise des contraintes qu'il utilisait, facilitée notamment par la célébrité croissante de l'Oulipo.

¹² Une telle maîtrise est certes impossible, au moins totalement, puisque tout écrivain se trouve au centre d'un jeu de contraintes, obéissant à des logiques inconscientes, mais aussi linguistiques, culturelles, narratives, etc. Ce qui est ici particulier, c'est que cette absence de maîtrise complète est manifeste et revendiquée.

⁵³ *La Vie mode d'emploi, op cit.*, p. 273.

³⁴ *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* ; présentation, transcriptions et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, *op. cit.*, n. p.

*' « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de La Vie mode d'emploi », dans les *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *op cit* , p. 260.

* *Georges Perec*, Seuil, coll « Les contemporains », 1988, p. 193.

'' *La Vie mode d'emploi, op cit*, p. 220, ch. XXXVIII.

*' Voir « Une bibliothèque d'éducation et de récréation : les impli-citations des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dans *La Vie mode d'emploi* », dans *Le Cabinet d'amateur* n° 5, 1997. p. 121-122.

* Dominique Bertelli, dans son intervention du 3 mars 2001 au séminaire Perec - «Petite Introduction pour un dictionnaire des personnages perecquiens» - a d'ailleurs remarqué la nette prédominance des noms cités appartenant à la littérature.

'' Il mentionne le sentiment d'être « toujours suspendu à un livre à venir, à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire », « Notes sur ce que je cherche», *opcit*, p 12.

⁴¹ J'ai tenté d'étudier certains de ces fonctionnements énigmatiques lors du colloque international *L'Œuvre de Georges Perec réception et mythisation*, université Mohammed-V de Rabat, 1*-3 novembre, « Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle ». Acsipate dans les CAcSdel'Associgion marocaine de littérature générale et comparé.

° Voir « Un discours contraint », *op cit*, p. 440-441.

° Si Perec retrouve, par exemple, la recherche d'une écriture transparente par Zola (note 8), c'est dans une intention différente

^M 1953, rééd. coll. « Points », Paris, Seuil, 1972. Sur cet essai, voir *La Contrainte du réel, op cit*, p. 29-33.

⁴⁵ « C'est écrit d'une manière très plate, sauf à certains moments. [...] c'est écrit un peu comme un style de roman d'aventure ou de roman policier. » Entretien avec Claudette Onol-Boyer, *op cit.*, p 56

⁴⁴ « 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 s'arrêtera jamais Et la vérité ne sera jamais atteinte. » (Entretien avec Jean Royer, « La vie est un livre » dans *Ecrivains contemporains entretiens I* : 1976-1979, Montréal, L'Hexagone, 1982, p 140.) On est loin de la volonté de transparence du projet réaliste, pour lequel l'écriture se ferait le pur vecteur d'un discours de vérité sur le monde

⁶⁷ « L'effet de réel » (1968), repris dans *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81 sq. « Ceci n'est pas un mur », dans *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1987, n. p. (photographies de Cuchi White).

⁶⁸ « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹ « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 442.

⁷⁰ Voir les « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec » de Jacques Roubaud, dans *Penser, Classer, Ecrire : de Pascal à Perecsous* la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 201-208.

⁷¹ Sur cette réécriture, voir « Ce qui stimule ma racontouze », *op. cit.*, p. 52-53.

⁷² Maupassant, « Le Roman », *Pierre et Jean* (1888), Paris, Librio, 1999 : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. »

⁷³ Dans les limites de cet article, je dois résumer ces aspects, que j'ai développés ailleurs, par exemple dans « Le trompe-l'œil : image usée d'un usage perecquien de la fiction », colloque international « en ligne » *Frontières de la fiction*, sur le site Fabula (www.fabula.org). Actes à paraître chez Nota Bene (Québec, Canada).

⁷⁴ Philippe Hamon, voir note 17.

⁷⁵ Voir « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 436. Cette absence de « centre » renforce la discontinuité du roman-immeuble de Perec.

⁷⁶ 57Z(1970), rééd. coll. « Points », Paris, Seuil, 1976, p. 62.

⁷⁷ *Lire le trompe-l'œil : « réalisme » et « scpturalisme » dans La Vie mode d'emploi de*

Georges Perec, thèse de doctorat, Toulouse-Le Mirail, 1987, 2 vol., p. 37 et sq. M.-E. Keating montre également comment, avec le plan de l'employée de l'agence immobilière, c'est d'emblée du référent déjà écrit et dessiné - médiatisé—qui nous est présenté (p. 43).

⁷⁸ « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 429.

⁷⁹ Même remarque à propos de la note en bas de page, effectivement présente au lieu d'une « mise en scène narrative de l'article du dictionnaire, ou de la note en bas de page du texte scientifique », avec une « explication toujours prise en charge par un spécialiste [personnage] s'adressant à un non spécialiste » (« Texte littéraire et métalangage », *op. cit.*, p. 281).

⁸⁰ Lino Margay, dit « El Fichero », est tout de même un personnage important de *La Vie mode d'emploi*.

⁸¹ A cette liste, on pourrait être tenté d'ajouter le Compendium du chapitre LI.

⁸² « Un discours contraint », p. 432.

⁸³ *La Tentation du livre sur rien/préface* de Jean de Palaeio, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994, 568 p.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 522.

⁸⁵ Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n° 76,3° trim. 1979, p. 4.

⁸⁶ « Le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction. » *Ibid.*

⁸⁷ « A partir d'éléments choisis dans un catalogue d'objets donnés, j'arrive à raconter une histoire complètement irréaliste 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. » « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 137.

⁸⁸ Voir à ce sujet Vincent Colonna, « Fausses notes » dans *Cahiers Georges Perec*, *op. cit.*, p. 96-109. La métalepse paratextuelle est « une forme hyperbolique de 'métalepse', c'est-à-dire de transit invraisemblable de narration » (p. 107).

DOSSIER

^w Dans *L'Ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique*, 1996, Paris, Hachette, Philippe Hamon estime que « plutôt que de parler de communication articulée sur une contradiction (a-vs-non-a), mieux vaudrait, pour rendre de la complexité du texte ironique, parler de décalages, de 'champ de tensions' (B. Allemann) et de 'degrés' (*op. cit.*, p 40), P Hamon fait référence à un article de Beda Allemann dans *Poétique*, n° 36 : « De l'ironie en tant que principe littéraire ». *op cit*, p. 385-398).

^{*o} Ces incohérences s'observent d'ailleurs dans la genèse des textes réalistes-naturalistes. Philippe Hamon montre ainsi la présence de composantes rhétorique et intertextuelle dans l'ébauche de *La Bête humaine*, avec une « pratique médiatisée par conséquent fort éloignée de la consigne de rendre compte « directement » et immédiatement du réel. » (Philippe Hamon, « Échos et reflets : l'ébauche de *La Bête humaine* de Zola » dans *Poétique*. n° 109, février 1997, p. 12.)

David Bellos

Princeton University

Winckler fait tache d'huile

Plus d'un lecteur des *Lieux d'une fugue'* a dû s'interroger sur la nature véritable d'un des objets trouvés dans le caniveau par le jeune fugueur, à savoir cette pièce de métal ouvragé formée « d'une sorte de tube de cuivre coudé qui se terminait d'un côté par un clapet à ressort et de l'autre par une tige filetée » (*Jsn* 24). Le lecteur est d'autant plus intrigué par ce mystérieux objet s'il se souvient de l'ingénieur qui, vers huit heures du soir le 23 juin 1975, pendant sa révision de la chaudière du 11 rue Simon-Crubellier, « essuie avec une peau de chamois une petite pièce cylindrique se terminant d'un côté par une tige filetée et de l'autre par un clapet à ressort² ». Et l'intuition que l'on peut bien avoir qu'il s'agit d'un même objet - et d'un objet non dénué de signification - semble confirmée par la découverte dans la chambre abandonnée par Grégoire Simpson, au chapitre 52 de *La Vie mode d'emploi*, à côté de la bassine en matière plastique rose et des chaussettes sales qui viennent tout droit d'*Un homme qui dort*, d'un petit objet constitué par « une tige de métal se terminant à un bout par une vis filetée et à l'autre par un clapet à ressort » (*Vme* 289).

La fugue « historique » de Georges Perec eut lieu vers la fin des années 1940. *Les Lieux d'une fugue* fut écrit en 1965, et publié en 1975. C'est entre 1975 et 1978 que Perec rédige *La Vie mode d'emploi* et, dans les mêmes années, imagine et tourne un film de télévision à partir de son récit des *Lieux d'une fugue?*. La double inscription de l'« objet perdu » dans le grand roman de Perec est donc à peu près contemporaine de la remise en chantier du texte relatant la journée d'abdication du jeune adolescent. La chronologie conforte donc l'hypothèse que ces trois descriptions, presque mais pas tout à fait identiques sur le plan verbal, ont un référent commun. Mais quel est donc ce référent ?

J'ai posé cette question il y a bientôt dix ans à deux étudiants de l'Université de Manchester, Jane Byrne et Joe West.⁴ A partir des trois formulations de Perec, ils ont fait une série de dessins approximatifs de l'objet perdu. Et ils sont allés voir un ingénieur retraité avec leurs dessins, pour lui demander : quèsaco ? Au lieu de répondre, le mécanicien est allé fouiller dans sa boîte à bidules pour en repêcher un exemplaire de l'objet trois fois décrit dans l'œuvre de Georges Perec. Il n'y a ni mystère ni doute : c'est un WINKLEY OILER.

Des recherches d'une nature plus routinières dans les archives et les bibliothèques ont permis à Byrne et West d'étoffer quelque peu ce nom

DOSSIER

soudainement restitué. Frank Drew Winkley, domicilié à Madison, dans le Wisconsin, a obtenu un brevet auprès du bureau américain des brevets et patentes (US Patent Office) en 1910 pour un dispositif permettant d'alimenter un mécanisme (moyeu, essieu, etc.) d'un filet d'huile de façon régulière et fiable. Formellement décrit ainsi :

A lubricant dispensing device comprising a lubricant réceptacle and means for receiving lubricant from said réceptacle and discharging it under pressure, comprising a cylmder cafried by said réceptacle, a plunger reciprocable therein, and means for reducing the pressure upon the discharged lubricant, said means being controlled by the movement of said plunger³.

Jusqu'aux années 1960, de tels dispositifs — fabriqués par la Winkley Company aux Etats-Unis ou bien sous licence dans de nombreux pays européens - étaient indispensables pour les voitures automobiles, les autobus et camions, et bien d'autres machines. Ces « Winkleys », comme on les appelait familièrement, qu'ils fussent d'origine ou non, existaient à des millions d'exemplaires, et il n'est guère surprenant qu'un adolescent en retrouve un dans un caniveau parisien à la fin des années 1940. C'est un petit peu plus surprenant d'en retrouver un dans les mains d'un ingénieur-plombier en 1975, mais la chaudière du 11 rue Simon-Crubbellier n'était pas de fabrication récente.

Byrne et West ont donc résolu de façon entièrement satisfaisante l'énigme de la référence de la description trois fois répétée dans l'œuvre de Perec. Mais comme c'est souvent le cas, la « réponse correcte » n'est que la condition nécessaire pour pouvoir poser des questions autrement plus difficiles.

Winkley n'est pas Winckler, mais les deux noms sont quand même assez proches pour intriguer tout lecteur de Perec. (Nous ne savons pas — peut-être un des proches de Perec le sait-il ?■— si l'auteur prononçait Winckler « à la française » [« vin clair »], à l'allemande [« vinne clerc »], ou à l'anglaise [« ouinne clère »], mais ces trois options existent aussi pour la première syllabe de Winkley.) D'un point de vue platement intentionnaliste, on aimerait savoir si Perec savait (à l'âge de 11 ans, ou bien à l'âge adulte) que l'objet qu'il a manifestement rencontré pendant sa fugue s'appelait un Winkley. Sinon, nous serions dans la pure coïncidence... Mais la question serait mieux posée à rebours : pourquoi supposer que le jeune Perec ne connaissait pas le nom d'un objet aussi banal et d'usage courant à cette époque ? Supposons donc, jusqu'à preuve du contraire, que dans *Les Lieux d'une fugue* et dans *La Vie mode d'emploi* Perec donne une description sommaire mais pæiàtement adéquate d'un Winkley, dont il tait trois fois le nom propre.

Le nom de Gaspard Winckler, attribué au héros du premier roman achevé de Perec, *Le Condottiere*, à un personnage du scénario de film des *Choses*, au personnage mystérieux qui part à la recherche de son homonyme dans la première partie de *W ou le souvenir d'enfance*, et au maître-artisan des puzzles de Percival Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*, a

PEREC, VINGT ANS APRES

fait l'objet de nombreuses spéculations. S'agit-il d'un jeu de mots sur l'allemand *Winkel*, signifiant « coin » (proposition d'Ewa Pawlikowska), ou d'un jeu d'homophonie bien française, comme le croit Catherine Binet : « vingt, clair » = « XX » = W, selon la « géométrie fantasmatique » expliquée dans *W ou le souvenir d'enfance* ? Le nom, pourtant, n'est pas rare, en Suisse allemande et en Hollande particulièrement. Un certain Caspar Winkler publia en 1899 un article scientifique intitulé « Animation and Respiration » dans la *Proceedings of the Scientific Section of the Royal Academy of Amsterdam*, article bien connu de Henry Gautier, le collègue de Perec au laboratoire du CNRS, qui le cite dans plusieurs de ses propres publications sur la respiration et le ronronnement des chats. Un autre Winkler publia en 1892 un itinéraire de Sfax à Gafsa, avec une proposition de chemin de fer (Perec vécut une année à Sfax : voir *Les Choses* pour l'inscription textuelle de cette ville dans l'œuvre de Perec). N'oublions pas non plus Paul Winckler, éminence grise de l'édition de masse en France, qui lança le *Journal de Mickey* et *Chariot Magazine* dans les années 30, car *Chariot* joue un rôle de première importance dans les chapitres souvenirs de *W ou le souvenir d'enfance*. En fait, plus on trouve de « vrais » Wineklers et Winklers vaguement rattachés à l'un ou l'autre des textes de Perec, plus on trouve d'homophonies ludiques ou translanguistiques, moins on croit à la possibilité même d'ajouter à ce nom-fétiche de Perec une signification autre que celle qui lui est donnée par les textes eux-mêmes. Sauf, peut-être, dans le cas de la découverte de Byme et West, précisément parce que « Winkley » est pour ainsi dire *explicitement caché* par le réseau textuel de l'œuvre.

Revenons aux trois citations où figure le Winkley, et qui constituent, par la quasi-identité de leur expression verbale, un réseau textuel typique de l'écriture de Georges Perec. Supposons que la première occurrence, dans *Les Lieux d'une fugue* (le manuscrit, actuellement à Stockholm,⁶ confirme que cette première inscription du « tube de ctiivre coudé » a bien eu lieu en 1965) constitue un « véritable » souvenir d'enfance, quelque chose comme la condition nécessaire d'un minuscule « biographème » dans la terminologie de Bernard Magné. Dans ce cas de figure, ce serait la double réinscription de cet objet retrouvé lors d'une journée perdue qui établirait l'existence d'un réseau (ou d'un mini-réseau). Or, quels sont les éléments rapprochés par ce réseau, qui, tel un graphe, raccourcit la distance entre des points apparemment éparpillés ? Les lignes dessinées par la ré-inscription vont de la fugue du petit Georges au suicide présumé de Grégoire Simpson, lui-même rattaché par des lignes solides au narrateur/narrataire d'*Un homme qui dort* : trois œuvres, mais une même thématique du retrait, de l'abandon, de la déprime, de l'annulation de soi. Avec, dans le cas d'*Un homme qui dort* comme dans celui des *Lieux d'une fugue*, une forte supposition d'un contenu autobiographique. Un autre fil, moins solide mais réel tout de même, rattache l'objet caressé par l'ingénieur le 23 juin 1975 aux *Lieux d'une*

DOSSIER

fugue, dont Perec a proposé l'adaptation filmique précisément le 23 juin 1975, en réalité (avant d'aller retrouver la jeune femme qui deviendra sa compagne). Mais si nous restituons à l'objet retrouvé son nom, jamais dit mais sans doute moins obscur pour Perec que pour nous, alors à ce réseau textuel se noue aussi le fil rouge qui relie *Le Condottiere* à *W ou le souvenir d'enfance*, et ces deux textes à *La Vie mode d'emploi* : Winckler.

Comment alors trouver un sens à un tel réseau - en supposant que nous ne nous ne sommes pas laissés entraîner dans une pure fiction de la critique hypertrophiée ? Il ne s'agit évidemment pas d'une quelconque relation métonymique ou métaphorique entre un Winkley Oiler et Gaspard Winckler dans l'une ou l'autre de ses manifestations ou transformations. Mais il pourrait bien s'agir d'une communauté sur le plan affectif de la fugue et du personnage toujours distant, jamais clair, de Gaspard Winckler - et, bien sûr, d'une volonté consciente du scripteur de nous permettre, par le moyen du chemin que nous avons suivi à partir des trois inscriptions, de retrouver ce vague et pourtant puissant écho du désespoir d'un enfant perdu à tous les « points » du graphe ainsi dessiné.

Perec ne nous oblige pas à des lectures aussi fouillées, complexes, et peut-être retorses, mais il est certain qu'il nous y invite. La particularité à la fois réjouissante et désespérante de son incapacité de choisir entre « se montrer » et « se cacher » est que les clés de ses autobiographèmes ne sont jamais données explicitement, mais ne sont jamais obscurcies tout à fait non plus. Je reprends une citation déjà utilisée par Jacques Roubaud pour parler de Raymond Queneau, mais qui convient parfaitement ici :

Thaï lis how it is with great works of art. If only you do not try to utter what is unutterable. then nothing gets lost But the unutterable will be - unutterably - contained in what has been uttered⁷.

Voilà comment *c'est* avec les grandes œuvres d'art Si seulement on n'essaie pas de dire l'indicible, alors rien ne se perd Mais l'indicible sera indiciblement présent dans ce qui est dit

Notes

1 Georges Perec, « Les Lieux d'une fugue », dans *Je suis né* (Paris: Seuil, 1990), pp. 15-19 Dorénavant cité comme *Jsn*.

2 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (Paris: Hachette, 1998), p. 104. Dorénavant *Vme*.
1 Voir David Bellos, *Georges Perec Une vie dans les mots* (Paris: Seuil, 1994), p. 584

4 Je reprends dans cet article le travail remarquable de Byrne et West qui a fait l'objet d'une première publication (aujourd'hui introuvable) dans *Manchester Working Papers in French* (printemps 1994), pp. 91-111. ISSN 1354-554X.

5 US Patent Office, Patent no. 1607855 « Lubricating Apparatus ». Frank D Winkley, Madison, Wisconsin. D'autres brevets pour des objets similaires, déposés par la Winkley Company, Detroit Michigan, se trouvent sous les numéros 959, 643, et 1, 541, 409.

6 Voir D. Bellos, « Perec en Suède », *Bulletin de l'Association Georges Perec*, n° 34 (décembre 1998), pp. 22-23.

7 Paul Engleman (ed), *Letters from Ludwig Wittgenstein* (Oxford: Blackwell, 1967), p. 7. Lettre du 9/4/1917

Roland Brasseur

Une partie de ce dont je ne m'étais pas souvenu
dans *Je me souviens de* Je me souviens

Édité par le Castor Astral
première édition en juillet 1998
édition revue et corrigée en janvier 1999

Mais il est clair que ce livre, si scrupuleux et efficace, sera à son tour, avec le temps, ésotérique lui aussi ; nécessitant un nouvel ouvrage, un « je me souviens de « je me souviens de je me souviens ' » » (andso on).

Jacques Roubaud
Poésie : (récit), Seuil, 2000 — page 30

i §£

Jean Bobet, *Louison Bobet, une vélobiographie*, 1958, p.215 :

« Un drôle de gars, la Brambille. Le jour où il a arrêté de courir, on dit qu'il a enterré son vélo dans le jardin. Rien n'a poussé. »

28

A la feuille de rose, maison turque. Farce lubrique de Guy de Maupassant, dont l'action est située dans le bordel de Zoraïde Turc (cf. le dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale*). Deux représentations, en petit comité : le 19 avril

1875 et, en présence de Flaubert, Zola et Tourgueniev, le 31 mai 1877.

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 31 mai 1877 :

« L'ouverture de la pièce, c'est un jeune séminariste qui lave des capotes. Il y a au milieu une danse d'almées sous l'érection d'un phallus monumental et la pièce se termine par une branlade presque nature. »

29

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, chapitre III :

« Maintenant, nous allons bientôt avoir des chevaux à revendre. Si la bête est petite, tu en donneras dix francs, et, dans tous les cas, jamais plus de vingt francs, quand ce serait le cheval des quatre fils Aymon. »

DOSSIER

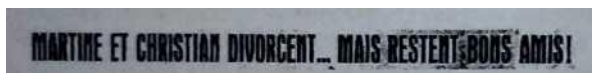
45

Félix Gafflot, né en 1870, mort en 1937 des suites d'un accident de la route. Chargé de cours à la Sorbonne, il donne à ses étudiants le corrigé des corrigés de thème ou de version de ses collègues. Les considérables droits d'auteur rapportés par son dictionnaire lui permettent d'enrichir une cave déjà remarquable : à sa mort, il laisse plus de vingt-cinq mille bouteilles.

Sous le nom de *Le Grand Gaffiot*, une version révisée du dictionnaire est publiée en 2000. Les illustrations, elles-même reprises à l'origine d'un *Dictionnaire des antiquités* de 1870, disparaissent de cette nouvelle édition.

57

Cinémonde, 22 mai 1958 :



74

Le « concert du Bonhomme Ambois », sur Radio-Cité à la fin des années 30, est présenté en chanson par le Bonhomme :

« Je suis le bonhomme en bois
Des fameuses Galeries Barbés
On m'adore dès qu'on me voit
Venez m' voir boulevard Barbés
Voir, voir
Je suis le bonhomme en bois. »

90

Le lundi 10 décembre 1934, vers midi, au *Capoulade*, a lieu la première réunion du « comité de rédaction du traité d'analyse ». Sont présents Henri Cartan, Claude Chevalley, Jean Delsarte, Jean Dieudonné, René de Possel et André Weil ; tous sont âgés de moins de trente ans, anciens élèves de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, et presque tous enseignent en province. De décembre 1934 à mai 1935, le groupe se réunit dix fois, toujours au *Capoulade*, le deuxième et le quatrième lundi de chaque mois, jours où se tient à l'Institut Henri Poincaré le séminaire Julia. En juillet 1935, à Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme), le groupe adopte le pseudonyme Bourbaki.

PEREC, VINGT ANS APRES

102 et 465

Joë le Taxi, 1987, chanson de Vanessa Paradis, paroles d'Étienne Roda-Gil, musique de Franck Langolff :

« Le vieux rock au mambo bidon
Vas-y Joë Vas-y Joë
Vas-y fonce
Dans la nuit vers l'Amazone
Joë le Taxi Et Xavier Cugat
Joë le Taxi Et Yma Sumac »

108

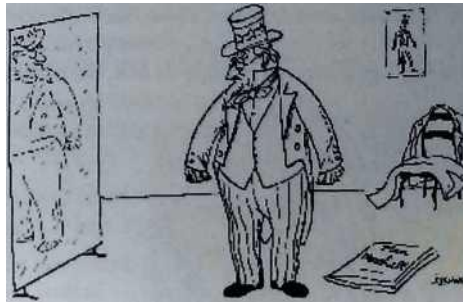
Paul-Jean Toulet, *Les Contrerimes*, 1920 ; Dixains, XXXVI :

« J'adore les magasins du passage Choiseul,
C'est un véritable divertissement pour l'œil. »

Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999, p.247, poème intitulé « Passage Choiseul » :

« Le 15 août est fermé le passage Choiseul
C'est un véritable désappointement pour l'œil. »

110



L'origine d'Alain.

En 1956, avec Albert Gazier, Ministre du Travail et de la Santé, il crée le Fonds national de solidarité de la vieillesse (voté le 27 juin). Ce fonds est financé par un prélèvement sur les spéculations boursières et les ressources foncières, une augmentation de 10% de l'impôt sur le revenu, et une taxe sur les automobiles (la vignette). A sa mort, en octobre 1961, sa famille reçoit en quelques jours 3 kilos de vignettes automobiles d'origines diverses.

DOSSIER

120

Le semaine prochaine :

Quand 1^e pire de Roberto
T attachait avec une corde
à son piano.

Paris-Match, 16 juin 1951

Yves Salgues, *Paris-Match*, n°1 17, 16 juin 1951, p.35-38 : « La vie prodigieuse de Roberto Benzi » :

« A huit mois, Roberto marche. A dix, il court. A onze, il parle. A sa mère qui lui tend un biscuit, il fait — en italien — cette réponse stupéfiante, avec un air infiniment triste et résigné : Mais tu sais bien que je ne peux pas le manger. Je n'ai pas de dents ! »

138

Paris-Match, n°329 du 16 juillet 1955 :

« Les frères ne se séparent qu'à l'étape. Louison ne veut pas partager sa chambre avec Jean, car celui-ci, après les kilomètres parcourus, au Heu de dormir, a besoin, pour se remettre en forme, de lire Shakespeare tard dans la nuit. »

140

Voilà *les gars de la marine*, chantée par les Comedian Harmonists dans *Le Capitaine Craddock* (1931), version française supervisée par Max de Vaucorbeil du film homonyme de Hanns Schwarz. Musique de W.R. Heymann, paroles de Jean Boyer.



PEREC, VINGT ANS APRES

Le groupe « Les Comedian Harmonists » (5 chanteurs et un pianiste) est créé à Berlin en 1927. Son répertoire est inspiré par le jazz, le tango et le chant choral allemand. Il donne son dernier concert le 13 mars 1935 à Munich. Les trois chanteurs juifs du groupe (Harry Frommermann, Roman Cykowsky - dont le père est assassiné en Pologne en 1940 - et Erich Collin) s'exilent en Autriche puis aux États-Unis ; avec trois autres chanteurs, ils reconstituent un Comedian Harmonists. Le pianiste Erwin Bootz et les chanteurs Robert Biberti (aryen) et Ari Leschnikoff (Bulgare) restent en Allemagne.

Le film *Les Comedian Harmonists*, de Joseph Vilsmaier, 1999, retrace l'histoire du groupe.

149

Charles Rigoulot, haltérophile français, 3 novembre 1903 - 22 août 1962. Surnommé « l'homme le plus fort du monde ».

Champion olympique dans la catégorie des mi-lourds en 1924, à Paris, avant de passer chez les lourds. Il bat 57 records du monde. A sa mort, il est encore recordman du monde de l'arraché à droite, avec 101 kg.

En 1931, un accident musculaire interrompt sa carrière ; il continue pourtant à battre des records à la volée d'un bras.

Il devient catcheur en mars 1934. A Noël 1945, il participe au Vel d'Hiv à un « Grand gala franco-américain » de catch. L'entrée « catch » de l'index du livre de Perec renvoie d'ailleurs à ce « Je me souviens » 149.

En 1937, il remporte le Bol d'Or automobile à Monthléry et, associé à Yves Giraud Cabantous, participe aux 24 heures du Mans sur une Chenard & Walker (abandon au 151^e tour).

Il pratique aussi l'athlétisme (11 " 4 aux 100 m), le football (sélectionné militaire), le rugby, la luge, le stock-car et le billard.¹¹

Il chante en music-hall, joue dans *les Saltimbanques* au Théâtre de Lyon aux côtés de Bourvil.

11 tient des rôles secondaires dans cinq films : *Paris, mes amours* (1935), d'Adolphe-Lucien Biondeau ; *Un soir de bombe* (1935), de Maurice Cammage ; *L'aventure est au coin de la rue* (1943), de Jacques-Daniel Norman ; *Jamais deux sans trois* (1951), d'André Berthomieu (avec Roger Nicolas) ; *100 Francs par seconde* (1952), de Jean Boyer (avec Ray Ventura et Bourvil). Il est Petit Louis dans le deuxième, et Gros Marcel dans le troisième.

11 est cadre supérieur aux distilleries Paul Ricard de 1955 à sa mort.

152

Shirley MacLaine, *Dancez tant qu'il est temps*, 1991, trad. Jean-Marc Pannetier, Grasset, 1992, p.328 :

« Ma mère avait oublié depuis bien longtemps que tous ces vestiges étaient enfouis dans ce sous-sol. Elle et mon père les avaient gardés là pendant cinquante-cinq années, dans l'attente, j'imagine, du jour où l'un de leurs enfants aurait l'envie de fureter avec tendresse dans ce dédale de souvenirs, peut-être à la recherche d'un recueil de poèmes, de photographies en noir et blanc où figurerait inmanquablement la voiture de la famille, d'un jeu d'osselets et de vieilles billes écaillées, d'un carnet déchiré, d'une poupée ébouriffée, ou d'un bulletin scolaire. »

155

En 1942, Jean Guilton publie *Les fondements de la communauté française*, dans la collection *Les Cahiers des captifs*, Editions du Centre d'action des prisonniers. Le livre, dont il est indiqué qu'il a d'abord été publié « Aux Éditions de l'Oflag IV D » est préfacé par le Maréchal Pétain, Chef de l'État Français.

Jean Guilton, *Les fondements de la communauté française*, p. 48,70,95 :

« Ainsi, ni les traditions de l'ancienne monarchie, ni les institutions issues de 89 n'ont pu donner à la France des deux derniers siècles la sécurité. De tous côtés, on désirait l'instauration d'un régime nouveau qui combinât en lui les conquêtes des régimes précédents et qui en éliminât la corruption. Il fallait trouver la formule d'un *Ordre neuf* qui ne fût ni à droite, ni à gauche, et qui ne donnât à aucun Français l'impression d'être soumis par un autre Français.

Tel est l'esprit dans lequel travaille le Maréchal. »

166

Anna Lipaïti, *La vie du pianiste Dinu Lipatti, écrite par sa mère*, 1954, p.15:

« Dinu allait avoir quatre ans, et il me pria de lui enseigner un peu le piano pour qu'il puisse accompagner son père ; alors je me suis décidée à le prendre sur mes genoux et à lui enseigner le prélude de Bach que je jouais chaque matin comme introduction à l'Ave Maria de Gounod que mon mari aimait jouer en guise de prière avant de quitter la maison. Je n'ai pas eu de grandes difficultés avec mon adoré Dinu, car en une huitaine de jours il exécuta parfaitement le prélude de Bach. »

188

Geneviève Cluny est née à Bressuire (Deux-Sèvres) en 1934. Le dernier roman, inachevé, de Perec, « *53 jours* », est écrit à : « Paris Brisbane Bressuire 1981-1982 ».

Catherine Binet, compagne de Perec de 1975 à sa mort en 1982, était originaire de Bressuire.

222

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, VIII, Classiques Garnier, p. 138 :

[Homais :) « ce qui m'a même valu l'honneur d'être reçu parmi ses membres, section d'agriculture, classe de pomologie ; »

243

**• CENT VINGT ET UN ECRIVAINS,
UNIVERSITAIRES ET ARTISTES ont
signé une déclaration sur « le droit à
l'insoumission dans la guerre A l'Algé-
rie ». Nous respectons et jugeons
justifié, concluent-ils, le refus de
prendre les armes contre le peuple
algérien... ***

L'annonce de l'Appel des 121
signalé en dernière page du *Monde*
6 septembre 1960

254

Bertrand Poirot-Delpech, « Queneau, mon ami », *Le Monde*, 29 août 1976. Repris dans *Feuilletons 1972-1982*, Gallimard, 1982, p.136 :

« Aux comités de lecture de Gallimard, c'est le même enjolivement trompeur. Quand Queneau raconté un manuscrit, tout le monde 'se bidonne'. Alléchés et par acquit de conscience, d'autres conseillers demandent à voir. Ils découvrent des vers de mirliton, une histoire idiote d'héritage. Ou des logarithmes. »

DOSSIER

264

Lumière tango, chanson de Bobby Lapointe, 1965 :

« Après le tango il vient oune raspa
Et yo ne peux plus décoller de ses bras
Avec tout le poids de son corps bien garni
Eir saute à pieds joints sur mes souliers vernis. »

265

Philippe Labro, dans *Les Armées transistor*, film documentaire de Gilles Nadeau, 1994 :

« Le meurtre de John Kennedy est mon plus beau souvenir de journaliste. »

267

Romain Gary, *Clair de femme*, Gallimard, 1977 ; rééd. « Folio », p.115 :

« — Travadja la moukère, Travadja bono ! gueulai-je. Mets tes pieds dans la soupière, tu m'diras si c'est chaud ! Jawohl Hitler goulag Médor ! Excusez-moi, mais c'est tout ce que je peux donner en ce moment ! »

Foule sentimentale, chanson d'Alain Souchon, 1993 :

« On nous Claudia schiefFer
on nous paul-loup sulitzer
oh le mal qu'on peut nous faire
et qui ravagea la moukère »

287

Selon Dioris Duke, troisième épouse de Porfirio Rubirosa (*Paris-Match*, 17 juillet 1965, p26) :

« Porfirio est le meilleur passe-temps qu'une femme puisse se donner. »

296

Pierre Kolaire, *Sur la ligne margmaux*, 1999, « Le Poulpe », p.60 :

« Plus tard, échappé de la poche de la défunte, les flics circonspects retrouveront un bâton de Rouge Baiser. Sous le Solex exactement. »

311

Alphonse Allais : « Dans la peau d'un autre », in *Vive la vie I*, 1892

« Harry Covayre employait, pour le moment, toute son énergie à se confectionner des grogs au whisky, compositions où il entrait relativement peu de sucre, et pour ainsi dire, presque pas d'eau. »

322

Harrap's, Slang. Dictionnaire Anglais-Français / Français - Anglais, 1998 :

« C'est parce que la marque Heinz se vantait jadis d'offrir une gamme de 57 variété de produits différents que l'on gratifie parfois un chien bâtard de cette appellation. Le sous-entendu est que l'animal est issu d'un nombre comparable de variétés canines. »

329.,,

Raymond Queneau, *Odile*, Gallimard, 1939, p.126 :

« Dans la salle à manger de style Emile-Loubet, une ombre subsistait. Sur la cheminée, entre deux bronzes de Barbedienne, il y avait un objet qui avait été fabriqué avec des fleurs d'oranger. »

34|«

Pianiste de l'orchestre de Claude Luter au Lorientais, **Mowgli Jospin** en devient ensuite le trombone, Christian Azy lui succédant au piano.



De 1948 à 1954, il figure au palmarès annuel de *Jazz Hot* parmi les dix meilleurs trombonistes français. Il est demi-frère de Lionel Jospin.

DOSSIER

407

Jean-Michel Pochet m'informe que

ouk elabon polin alla gar elpis éphê kaka

est du grec ancien correct (il manque ici quelques accents), qui se traduit par « Ils ne prirent pas la ville car l'espoir (leur) disait de mauvaises choses ».

La première moitié de la phrase est reproduite en 1939 dans la colonne de gauche de la page 269 de *Finnegans Wake*, de James Joyce.

409

Georges Perec passe le bac à Etampes en 1954.

Le 30 juin 1954, *le Parisien Libéré* titre en première page :

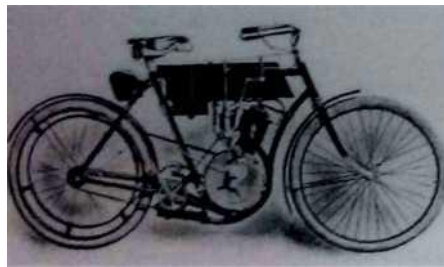
« Le traditionnel et sympathique monôme du bac a dégénéré en un désordre regrettable qui a paralysé pendant plus de trois heures la circulation de Paris. »

et indique en page 11 que, commencé place Saint-Michel avec 3000 lycéens, le monôme s'est poursuivi par la destruction d'une 4 CV, l'incendie d'une 2 CV, le bris des vitres d'un restaurant du boulevard Saint-Michel, etc. A 21 heures, devant la gare du Luxembourg, une bagarre a mis aux prises 200 lycéens et les policiers, qui compteront une dizaine de blessés.

426

Gérard Prat, note portée sur son exemplaire de *Je me souviens* :

« 426 bis - Je me souviens du calembour de Jean Yanne à RTL : *Gaston y 'a le telefon qui son et y 'a jamais Bergson qui y répond* »



La Silent Grey Fellow,
deuxième modèle Harley-Davidson (1904).

Alain Chevrier

Lettre à Bernard Magné **À propos des remaniements de l'index dans la** **dernière édition de *La Vie mode d'emploi*.**

La Vie mode d'emploi est un des grands livres du siècle dernier, et son auteur est déjà un classique. C'est dire que toute atteinte à ce texte canonique ne peut pas laisser indifférents les lecteurs et les spécialistes.

L'édition originale parue chez Hachette-P.O.L en 1978 (700 p.) a été suivie d'une édition dans Le Livre de Poche Hachette en 1980 (700 p.), qui paraît en tout point semblable quant au texte.

Il n'en va pas de même pour la réédition dans Le Livre de Poche Hachette de 1998 (640 p.), en ce qui concerne l'index. Dès les premières lignes, des différences crèvent les yeux du lecteur le moins vigilant. Comparons les quinze premiers items.

Voici ceux de l'édition originale :

Aachen, voir Aix-la-Chapelle, 315.
Aarhus, 557.
Abbaye d'Hautvillers, 554.
Abbeville, 119.
A.B.C. du travailleur, L\ Edmond About, 278.
ABEKEN, conseiller de Bismark, 598.
Aberdeen, 475.
Abidjan, 546.
Abigoz (Iowa), 392, 393.
Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure... de Humbert, 224.
Académie de médecine, 576.
Acapulco, 54, 547.
Adamaoua, hauts plateaux du Cameroun, 110.
ADÈLE, cuisinière de Bartlebooth, 153.
Aden (Arabie), 72, 73.

DOSSIER

Et voici ceux de la seconde édition de poche, de 1998 :

A Day at the Races, 138
A la dure, de Mark Twain, 546
À la renommée de la bouillabaisse, restaurant parisien, 265
A B C. du travailleur, L', Edmond About, 267
A.OJ.,74
Aachen, voir Aix-la-Chapelle, 360
Aarhus, 557
Abbaye d'Hautvillers, 534
Abbeville, 117
ABEKEN, conseiller de Bismark, 576
Aberdeen, 456
Abidjan, 526
Abigoz (Iowa), 378,379
About, 267

À première vue, les trois premiers items sont ajoutés. Le quatrième, *VA.B.C du travailleur* est déplacé en amont de *Abbeville. L'A. O. F* a disparu, etc.

Devant cela, le lecteur est aussi bouleversé que le texte qu'il lit, et il crie *mpetto* au scandale. Puis il s'interroge : comment en rendre raison ?

Après avoir confronté les deux versions à de nombreuses reprises, il finit par trouver les deux lois qui régissent ces modifications.

Pour la plus grande part, il s'agit de simples déplacements des items en fonction d'un autre système de classification par ordre alphabétique.

Dans le premier système, celui de Perec, une expression comme *A la dure* est considérée comme un seul « mot », et de par son / en deuxième position, cet item fait suite à un mot ayant *k* comme deuxième lettre :

Aktuelle Problème aus der Geschichte der Medizin, 580.

A la dure, de Mark Twain, 566.

Alamo,330.

A la renommée de la bouillabaisse, restaurant parisien, 276.

Le second système, celui de cette nouvelle édition, considère le premier mot : aussi *A la Dure* passe-t-il avant *A B C du travailleur, L* Il en va de même pour *A la renommée de la bouillabaisse*, qui suit *A la dure* du fait du rang de sa quatrième lettre, la première qui diffère du précédent item. Ce système, probablement facilité, voire commandé par l'utilisation d'un ordinateur permettant diverses opérations sur le texte numérisé, peut être jugé plus satisfaisant et plus moderne. Nous convenons volontiers de son bien-fondé, comme tous les infortunés qui fréquentent les bibliothèques et qui s'escriment souvent avec ces divergences de classements pour retrouver tel auteur ou tel ouvrage. Il n'empêche : ce n'est pas le système qu'avait employé l'auteur.

Une autre sorte de déplacement paraît légitimé par le fait que l'auteur lui-même s'est en quelque sorte « mélangé les pédales » à l'intérieur de son système : ainsi, pour en rester aux deux premières pages, quand il met à la suite d'*Alkhamah*, l'item *Alikut*, ou que *l'Almanach du turfiste* a pris la place d'*Allouis* et vice versa. Il n'empêche là encore : ce sont des fautes, mais elles sont de l'auteur.

De même pour les fautes d'orthographe : *Angkhor-Vat* a été corrigé en *Angkor Vat*, seule orthographe correcte, mais c'était une faute de l'auteur, d'ailleurs joliment exotique.

Pour une part moindre, les modifications consistent en adjonctions d'items qui n'étaient pas présents dans l'index original. C'est le cas du tout premier item *A Day at the Races*. Il s'agit d'un titre de tableau présent dans le texte de l'édition originale (p. 140). Il jouxte trois autres titres de tableaux, non moins absents dans l'index originel et qui sont insérés dans le nouvel index. Là, le correcteur s'est substitué à l'auteur au point d'écrire à sa place !

C'est de façon plus bénigne qu'il a ajouté l'item *About*, lequel n'est pas présent dans le premier index, mais aurait dû l'être si l'auteur avait respecté ses propres prescriptions, puisqu'il cite ce nom d'écrivain dans l'item sur le livre *VA.B.C. du travailleur*.

Nous notons également quelques suppressions, qui nous paraissent cependant assez légitimes, ou légitimées par les avatars des rééditions. « *Album d'images de la villa Harris*, Emmanuel Hocquard, 703 » a été supprimé, comme *Livre d'histoire*, de René Belleto, et *Je me souviens* de Georges Perec lui-même : ces items résultent de l'indexation des auteurs et titres présents dans la liste « De la même collection » donnée à l'extrême fin de l'ouvrage original paru chez POL. Cette indexation ne semble pas le résultat d'une sélection automatique, inexistante à l'époque. D'ailleurs Renaud Camus et Tony Duparc, Jacques Estager, Charles Juliet, Roger-Jean Ségalat, et Bertrand Visage, les autres noms présents dans la même annonce, ne sont pas repris. C'est probablement un signe amical de l'auteur, affirmant ses « liens » avec eux. Le nom de Perec présent dans sa bibliographie liminaire est également repris. L'auteur nous semble donc avoir voulu étendre les liens de son index à l'ensemble du paratexte, en transgressant les limites. Or ces items sont restés tels quels dans la première édition de poche (1978), alors qu'ils n'avaient plus leurs correspondants à l'intérieur du livre, comme des vestiges absurdes, renvoyant à des pages inexistantes. Peut-être aurait-il fallu maintenir ce vrai paratexte, puisqu'il était indissociable du pseudo-paratexte perecien.

Nous n'avons pas évalué la proportion relative de ces modifications dans l'ensemble de l'index. Nous ne sommes pas non plus allé voir si elles ont débordé, et si elles ont touché le texte romanesque lui-même. Mais nous ne voulons pas jouer plus longtemps au jeu des différences, et nous ne pensons pas qu'il vaille la peine de proposer le relevé de ces variations à

DOSSIER

quelque étudiante) en mal de thèse. Ce qui nous importe, c'est le principe.

Maintenant que nous y voyons plus clair, les interrogations affluent

Qui est responsable de ces remaniements ? Assurément l'éditeur au sens anglais, dont on trouve le nom au bas de la préface à cette nouvelle édition : Bernard Magné.

Mais l'éditeur, au sens français du mot — Hachette — ne signale nulle part que l'auteur de la préface, qu'on suppose être le responsable de cette nouvelle édition, a modifié l'index.

Les lecteurs de base, et les étudiants de l'avenir, risquent de prendre pour du Perec pur ce qui est du Perec modifié par Bernard Magné.

Cet index n'a pas été corrigé par Perec lui-même. A-t-il fait part à son premier éditeur ou à ses proches de sa volonté expresse que son index soit corrigé ? Qui a pris cette décision ? L'éditeur ? Pourquoi ? Était-ce parce que c'était une édition à diffusion plus populaire ? Et pourquoi s'est-il trouvé quelqu'un pour mettre cette décision en acte ?

Cher Bernard Magné, parmi les spécialistes ès études pereciennes, vous êtes un de ceux qui connaissez le mieux les textes de cet écrivain, et depuis le plus long temps. D'où ces deux questions :

-Comment conciliez-vous votre respect du texte, votre attention scrupuleuse à ses détails allant jusqu'à l'échelle de la lettre, et cette intervention massive de votre part ?

-Pourquoi ne pas l'avoir pas annoncée en un quelconque endroit de cette édition ? Ou est-ce l'éditeur qui n'a pas jugé bon que vous le signaliez ?

Je vous donne ma position : l'index de Perec est une œuvre d'art, comme le reste de son roman. Cet écrivain, qui a été documentaliste dans le civil, savait ce qu'il faisait. Ce que vous considérez comme des erreurs de Perec est bien du texte de Perec, qu'il s'agisse du système de classement qu'il a choisi, de ses erreurs, ou de ses oublis, volontaires ou non. Vos corrections ne sont pas du texte de Perec.

Au lieu d'un plus, elles entraînent une perte. Par exemple, pour beaucoup de lecteurs, à commencer peut-être par l'auteur lui-même, le début de l'index original ne manquait pas de connotations poétiques, avec ces mots redoublant les *a* de façon mystérieuse, comme on en rencontre dans les premiers articles à la lettre « A » dans les dictionnaires, comme l'*Aa* cher aux cruciverbistes. *A Day at the Races* rompt le charme. De même les liens que les items proches avaient tissés entre eux sont brisés lorsque les items sont déplacés, comme les racelles des plantes que l'on arrache de leur sol.

Le maintien de l'index original s'impose d'autant plus que la VME se signale par la place qui est dévolue à cette forme de paratexte. Ici, l'index fait partie du livre. C'est plus que du paratexte : c'est du texte. L'index est un genre à lui seul. Il relève de l'* art de la liste », et même de la liste de livres, du catalogue des bibliothèques (réelles ou imaginaires). Dans le genre de la liste, Perec a excellé comme aucun autre écrivain français depuis

PEREC, VINGT ANS APRES

Rabelais, à notre plus grand plaisir.

Retour au texte donc ! J'espère que les éditions suivantes présenteront de nouveau le texte originel, sinon je crains que dans vos rêves Perec ne revienne, et ne vous dise en fronçant les sourcils : « Pas touche à mon index ! », et que derrière lui la foule grondante de ses lecteurs ne vous demande des explications.

En attendant ces explications, je vous adresse, comme à l'accoutumée, mes salutations les plus cordiales,

Alain Chevrier

P.S. : Par acquit de conscience, je viens de passer à la FNAC locale pour jeter un coup d'œil à la dernière édition de la VME, celle de « Hachette littératures » (achevé d'imprimé mai 2000, 658 p, + une notice intitulée « L'auteur », et sa bibliographie). Cette édition comporte en page de garde : « Le texte de cette édition a été relu par B. Magné. » Il appert que vous avez persisté diaboliquement, ma foi, d'autant que l'index, sur deux colonnes cette fois-ci séparées par un trait, et donc mimant la disposition de l'édition princeps, a pour texte celui que vous avez modifié. Ce nouveau texte s'est donc installé subrepticement, avec la bénédiction de Monsieur Hachette (avec sa petite hache). Est-il devenu la version autorisée ? Va-t-il servir de base à l'édition de la Pléiade, qui ne devrait pas manquer de se faire dans quelques lustres ?

Bernard Magné

Réponse à la lettre d'Alain Chevrier

Cher Alain Chevrier,

Votre lettre pose de redoutables questions : pour une large part celles que je me suis posées lorsque le Livre de poche Hachette m'a demandé en 1998 de préparer une nouvelle édition. Mais je ne leur ai pas apporté les mêmes réponses.

Pour la clarté de la suite, j'appellerai :

- H1 l'édition originale de 1978 chez Hachette
- PI la première édition en Livre de poche de 1980
- P2 la seconde édition en Livre de poche de 1998, revue et préfacée par mes soins (je suppose que vous souhaitez que je mette après ce mot une longue suite de ????)
- H2 la réédition chez Hachette de 2000 (couverture bi-couleur) indiquée comme « relue par Bernard Magné ».

Quelques remarques sur ces différentes éditions.

H1 en fait a connu plusieurs impressions et il y a des différences non négligeables entre ce que je désignerai par H1', la véritable édition originale, et les réimpressions suivantes que je désignerai par H1'' (je n'ai pas vérifié s'il y a lieu de distinguer entre H1'' (première réimpression) et les réimpressions suivantes). Par exemple, au chapitre 40, un des 3 boxeurs vainqueurs de Cat Spade, s'est d'abord appelé « Al Brown », lequel, sur correction expresse de Perec — on a le tapuscrit de cette correction — est devenu « Jack Delaney ». J'en ignore les raisons : peut-être la recherche d'un effet de rime, les deux autres boxeurs se nommant Tunney et Dempsey ? Ce tapuscrit est une feuille comportant 24 corrections, pour la plupart des coquilles, des fautes d'orthographe ou de grammaire. Il porte un sous-titre important : « Exemplaire de référence : édition du 18 décembre 1978 (très important pour ne pas réimprimer des erreurs d'anciennes éditions déjà corrigées) ». Ce qui veut dire que ce que Perec lui-même considérait comme

des erreurs ont été repérées progressivement au fil des lectures (la correspondance avec ses lecteurs témoigne de ce repérage) et qu'il n'y a pas lieu de « figer » le texte : à partir de quelle édition d'ailleurs décidera-t-on qu'on est en présence de l'état du texte correspondant aux vœux de Perec ? On ne peut même pas recourir au(x) manuscrits) ni même au tapuscrit corrigé de sa main puisque une lecture attentive montre qu'entre ce tapuscrit et le texte imprimé il y a encore des différences ; les épreuves corrigées ne sont pas non plus indiscutables, puisque le sous-titre évoqués ci-dessus montre qu'à l'évidence Perec a laissé passer des fautes qui devaient être corrigées. Donc, pour tout ce qui est coquilles et erreurs orthographiques il ne me semble pas sacrilège, qu'il s'agisse du texte ou de l'index ou des autres pièces annexes, d'avoir procédé à la suppression de ces coquilles et erreurs.

Une lecture des manuscrits montre, par exemple, que Perec écrit, presque systématiquement « résoud » au lieu de « résout » (et pas seulement dans VME). Dans le tapuscrit évoqué, il propose une correction pour la faute de la page 230, mais d'autres occurrences ont subsisté : faut-il leur attribuer une importance et une signification particulières ?

Dans le plan de l'immeuble de H1 et P1, Gratiolet est devenu Gratiotel. Fallait-il rectifier ?

PI est la simple reproduction mécanique, dans un format réduit, d'un exemplaire de H1", postérieur à l'édition du 18 décembre 1978, puisque les corrections demandées par Perec y ont été faites.

Le caractère mécanique de cette reproduction pose le problème des items de l'index renvoyant à la page 703, c'est-à-dire à un fragment de périphrase allographe de H1' ou H1" (sur ce point, peu importe). Je suis absolument d'accord avec vous pour considérer comme très importante cette manière qu'a Perec de textualiser ce périphrase, de manifester ainsi le pouvoir de son écriture sur un espace qui, en principe, aurait dû lui échapper. Mais les réalités du monde éditorial étant ce qu'elles sont, ce périphrase a disparu des rééditions, non seulement en poche, mais aussi chez Hachette, après le départ de POL.

D'où le dilemme : soit on supprime dans l'index les items renvoyant aux pages disparues, soit on les maintient. Si on les maintient, on donne à penser au lecteur que ce renvoi à des pages inexistantes est un piège perezquien, ce qui est évidemment faux : c'est une manœuvre significative, mais pas un piège. Il y a suffisamment de vrais pièges chez Perec pour qu'il soit inutile d'en rajouter. La seule solution pas trop dommageable : maintenir les items originaux à la page absente en les assortissant d'une note. Solution évidemment impensable dans une édition de poche. Je précise d'ailleurs que les responsables de PI ne se sont pas plus aperçu du problème que les responsables de la première réédition folio de *Quel petit vélo...* qui ont fidèlement reproduit dans l'index les numéros de pages de l'édition originale Denoël !

DOSSIER

Pour P2, il a été décidé à la fois par le Livre de poche et par Ela Bienenfeld qu'il ne s'agirait pas d'une simple reproduction mécanique, mais d'une réimpression dans un format différent, ce qui supposait donc une nouvelle mise en page. On ne m'a pas demandé mon avis sur ce point, mais j'en aurais été d'accord. En revanche, le Livre de poche et Ela Bienenfeld ont souhaité que le texte, pièces annexes comprises, soit relu et débarrassé des coquilles et erreurs orthographiques subsistant dans l'édition Hachette.

Bien entendu, s'agissant du texte proprement dit, je me suis borné à ces rectifications orthographiques (pas aussi rigoureusement que je l'aurais souhaité, hélas, et quelques erreurs ont subsisté) et je n'ai évidemment pas touché aux contradictions comme celles qui portent sur la place de l'atelier de Hutting, l'inversion des paliers des troisième et quatrième étage, la gravure d'un paon comportant deux côtés gauches et pas de côté droit, le ruban des boîtes de Madame Hourcade tantôt gris, tantôt noir, ou la gaze noire entourant le poignet tantôt droit tantôt gauche de Madame Altamont, et autres « erreurs » dont j'avais, autrefois, montré l'importance, du moins pour certaines d'entre elles.

Restait l'Index. Comme vous l'avez vous-même constaté, celui de HI et de PI (c'est le même), comporte de très nombreuses coquilles : orthographe fautive par rapport au Robert des noms propres, erreurs typographiques dans l'emploi des capitales et des bas de casse, du romain et de l'italique, erreur de classement alphabétique, oubli de plusieurs noms propres, sans parler des erreurs de pages, voire même de chapitre. Pour autant que je puisse en décider, je ne crois pas qu'en rectifiant l'index sur ces points j'ai fait disparaître des dispositifs significatifs. Je sais bien qu'avec Perec il ne faut jamais jurer de rien, mais enfin absolument rien dans les avant-textes ne permet d'affirmer que l'index ait par exemple obéi à un réglage du nombre de ses items : le cahier répertoire manuscrit intitulé « index » est très incomplet et ne porte en tout cas aucune trace d'une contrainte autre que, vaguement, alphabétique.

En revanche, il était clair que pour Perec — il l'a souvent répété — l'index était un outil pour une lecture non linéaire, une façon commode de prévoir, bien avant que la chose existe grâce à l'ordinateur, une sorte d'hypertexte à l'intérieur duquel le lecteur pourrait naviguer en se servant de l'index. Ce qui supposait évidemment qu'il soit le plus complet et le plus exact possible, contrairement à celui de *Quel petit vélo...* qui affiche au contraire son caractère déceptif. D'où mes quelques ajouts, qui ne me semblent pas démesurés.

Quant au nouvel ordre alphabétique, il est, comme vous l'avez compris, celui des machines et je ne crois pas qu'en l'adoptant, nous ayons ravagé quelque diagonale sénestro-descendante ou quelque autre architecture secrète qui aurait jusqu'alors échappé à tous.

PEREC, VINGT ANS APRES

Aucune de ces modifications n'affecte par exemple les jeux intertextuels sur les dates ou les solutions d'énigmes fournies au détour d'un item.

Encore une fois, je reste très prudent, mais, très honnêtement, je ne crois pas avoir fait preuve de désinvolture ou de dissimulation dans les corrections proposées, dès lors que la reproduction en l'état de l'index primitif semblait comporter infiniment plus d'inconvénients que d'avantages.

Un dernier exemple : vous regrettez Angkhor-Vat, remis aux normes du Robert, mais fallait-il aussi conserver sur la page d'en face AMARA (Iraq) que le système adopté par Perec (les noms de lieux s'écrivent en bas de casse, avec majuscule initiale) conduisait à écrire Amara (Iraq) ? En déduira-t-on qu'en rectifiant cette graphie j'ai cherché à cacher que, sait-on jamais ?, Perec avait peut-être pris Amara pour une femme, comme d'autre Le Pirée pour un homme ?

Pour qui conserve la nostalgie, un peu fétichiste (mais après tout pourquoi pas ?), d'un état princeps un peu illusoire et à coup sûr passablement « mythifié », il resterait, comme vous le souhaitez, à rêver d'un volume dans la Pléiade, où par le jeu des notes et des variantes seraient sinon résolus du moins posés tous ces problèmes complexes de l'établissement d'un texte « définitif ». Il ne semble pas que ce soit pour l'heure d'actualité.

Et je crains que malheureusement l'index de VME qui apparaîtra dans le volume de la Pochothèque ne vous déçoive encore, puisqu'il reprendra, là encore pour des raisons à la fois techniques et éditoriales, celui de la dernière édition Hachette.

Peut-être vous consolerez-vous en constatant que dans cette dernière édition l'extrait de la thèse de Roubaud cité au chapitre 2 est, contrairement à toutes les éditions précédentes, fidèle à la photocopie que Perec avait soigneusement collée dans son manuscrit et que tous les compositeurs ont consciencieusement massacré, confondant lettres et chiffres, indices et exposants, lettres grecques et latines, etc. (sans qu'au demeurant cela ait paru gêner en quoi que ce soit l'auteur de ladite thèse).

Et souhaitons-nous pour finir encore quelques bonnes relectures de VME, dans l'une ou l'autre des éditions disponibles ! Ayant eu le malheur de prêter mon exemplaire de l'originale (avec Al Brown comme deuxième boxeur !) je n'ai jamais pu le récupérer !

Bien cordialement.

Bernard Magné

L'Abbé Louis de Court
Variétés ingénieuses (1724)
Une lettre lipogrammatique en e mentionnée par Georges

Dans sa pionnière et séminale "Histoire du lipogramme" (*Les Lettres nouvelles*, juin-juillet 1969, repris dans Oulipo, *La littérature potentielle*, "Idées", 1973), entreprise après la parution de *La disparition*, Georges Perec décrit comme "la seule tentative (vocalique) de quelque consistance" celle d' "un écrivain de la fin du XVIIe siècle, l'abbé de Court (1658-1732), auteur de *Variétés ingénieuses* (1725). Il explique son origine récréative : dans un salon, des dames défièrent l'auteur de Élire "un discours non interrompu en retranchant la voyelle E". Puis il donne quelques citations de la "lettre sans e", où il parle d'anticipation quenaldienne à propos de l'expression "l'instant fatal". Nous donnons ici le texte de cette lettre dans son entier.

LETTRE SECONDE,
Dans laquelle on ne fait point entrer la voyelle E.

MONSIEUR,

J'ai connu un Courtisan, qui passoit à la Cour pour un Saint. Il y vivoit sans ambition. Il faisoit sa cour au Roi huit ou dix fois dans un an. Il haïssoit fort la dissimulation, aussi fuloit-il un fin Courtisan qui l'abordoit. Il avoit fait choix d'un ami pour qui il a paru toujours fort constant. Il occupoit vis-à-vis sa maison un fort joli pavillon; lui connoissant un bon fonds, mais surtout un vrai goût pour l'oraison, il l'aimoit, il s'attachoit à lui, il avoit un air riant qui lui plaisoit; tantôt il lui disoit d'un ton fort insinuant mon ami, travaillons au salut. Imitons S. Paul qui souffrait, qui mortifioit sa chair, qui prioit qui triomphoit du maudit satan, qui plus rugissant qu'un lion lui livrait un combat sanglant. N'oublions jamais l'instant fatal qui doit finir nos jours; n'imitons point Salomon, qui connut trop tard l'illusion du plaisir, où il s'abandonnoit sans raison. Portons la croix du Roi tout-puissant; son joug nous paraîtra fort doux à la mort qui finira nos maux. Nous aspirons tous au Paradis, mais nous vivons oisifs, sans travail, sans mortification. Si nous avons la fois d'un S. Hilarion nous craindrions toujours. Tantôt il disoit à son ami, faisons un tour au jardin, là, nous y lirons l'imitation. Il y a plaisir, mais sur-tout un grand profit à parcourir, ouvrons-la au hazard, tout y conduit au salut. On tomba sur un discours fort touchant, mais sur la fin son laquais arriva qui lui dit, il y a là un Capucin, qui alloit partir pour sa mission du Canada. Il courut aussitôt pour lui offrir sa maison, ravi d'avoir un instant pour s'ouvrir à lui. L'ayant joint il l'instruisit sur l'oraison, sur l'amour du prochain, sur la soumission aux

croix, sur la mortification, sur son habit, qui lui paroissoit trop mondain. Il fournit sa raison à un avis si divin : car d'abord il s'imposa un joug fort fatigant. Pour tout habit il prit un sur-tout d'un Cadis* brun, qui lui coûtoit, y compris la façon, un Louïs d'or. Quand il dînoit, on lui apportoit du pain fort noir, son plat ragoûtant consistoit dans un Poisson rôti sur un gril. Sa boisson dans un vin fort mauvais. Au soir il faisoit toujours collation; son lit paroissoit fort dur, car il couchait sur cinq ou six fagots; la nuit il faisoit trois fois l'oraison; du grand matin il travailloit dans son jardin; il plantoit, il arrosoit. Tout au bout s'offroit un bois, dont il avoit un grand soin, dans un coin on voyoit un canal, où il nourrissoit un poisson. Dans un mur, vis-à-vis, un hibou faisoit son nid; sur un balcon On voyoit un cadran fait par un Chinois fort sçavant, où il y avoit un travail infini- Plus loin on voyoit un gazon riant qui invitoit à y dormir. Mais pour lui il n'y dorlinoit pas, il y faisoit son oraison. Un jour l'ayant fait sur la mort, tout brûlant d'un amour divin, il poussa un profond soupir, disant d'un ton fort haut, quoi donc il faut mourir ! ah ! la Cour n'aura plus d'attraits pour moi, courons à la croix qui fait tout mon appuy, aussitôt il partit pour Paris, où il quitta tout : il fit un grand don à l'Hôpital; il donna à son laquais un diamant d'un fort grand prix. Quant à son ami, il lui laissa sa maison, son jardin si joli. Il garda pour lui un Crucifix qu'il porta aux Capucins, où il prit l'habit, mais il y mourut au bout d'un an sans avoir fini son Noviciat.

Nous avons extrait ce texte des *Variétez ingénieuses, ou Recueil et Mélange de pièces sérieuses et amusantes* par M. D ***, Académicien. A Paris, chez Christophe David, Libraire & imprimeur, rue Saint Jacques, au nom de Jésus. 1724, p. 263-266.

L'Abbé Louis de Court était un membre de l'Académie d'Angers. Ce livre est la seule partie publiée de son œuvre posthume, dont le second volume n'a pas paru, s'il faut en croire la notice donnée par le catalogue de la bibliothèque du collectionneur rouennais Constant Leber (Techener, 1839).

On peut lire dans ce recueil des poèmes, des traductions, de nombreuses singularités : vers rétrogrades latins, bouts-rimés, jeux sur les proverbes, vers monorimes, lettres à double-sens, énigmes, et enfin une " Méthode pour raisonner, & se souvenir ", qui semble un des derniers arts de mémoire. Ses meilleures pièces nous paraissent être les vers lettrisés et une lettre en monosyllabes.

Cette lettre fort édifiante, et quasiment janséniste, fait partie de cinq "Lettres nouvelles & curieuses, dans lesquelles l'Auteur ne fait entrer que quatre voyelles en chacune lettre, & qui ne laissent pas néanmoins de renfermer un sens fini, & très suivi." Les autres épistoles, sans les lettres A, O, I et U — chaque voyelle étant proscrite dans l'ordre — sont plus badines. On appréciera le style fluide de cet " abbé de cour ", qui sait si bien faire oublier la contrainte, même si l'on peut penser que son imagination est un peu courte.

(Alain Chevrier)

*Cadis tissu de laine épais et non peigné.

Jean-François Marmontel
Éléments de littérature (1787)
La rhétorique illustrée,
ou Un plagiat par anticipation de Georges

Un an après *Les Choses, Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* est publié en février 1966 dans les «Lettres nouvelles» de Maurice Nadeau, chez Denoël. Ce texte de Georges Perec — « récit épique en prose », annonce la page de garde — est un texte burlesque, de style oral, populaire, mais il est doté d'un index hautement « intellectuel », celui des figures de rhétorique qu'il est censé illustrer. Le contraste est amusant entre les deux jargons ; celui, pédant et obscur, des mots d'origine gréco-latine de la rhétorique, et la parlure argotique pratiquée par la joyeuse bande de jeunes des années soixante. Le pied de nez à la science littéraire *new look* se poursuit avec la subversion humoristique de l'index, où l'auteur introduit de nouveaux items plus ou moins décalés et joue avec le système de leurs renvois.

On peut voir dans ce texte un reflet amusé de la période structuraliste. On san qu'entre 1963 et 1965, Perec a suivi le séminaire de Roland Barthes sur la sémiologie, puis sur la rhétorique à l'École des hautes études en sciences sociales. De ce grand moment témoignent deux numéros historiques de la revue *Communications : Recherches sémiologiques* (n° 4, 1964), qui comporte d'ailleurs un index des notions très analogue, et le numéro plus tardif *Recherches rhétoriques* (n° 16, 1970), où sera transcrit le fameux séminaire sur « L'ancienne rhétorique », avec de nouveau un index spécialisé.

En ces années structuralistes, tous les porteurs de plumes de la tribu littéraire dansaient autour d'un seul totem : la linguistique, et la rhétorique était revisitée dans une perspective structurale. Le système des figures et leur nomenclature était mis au premier plan : il en reste le tableau de l'école de Liège, et quelques dictionnaires passant en revue la troupe des tropes. Auparavant, son recyclage dans le domaine de l'argumentation philosophique et juridique (Charles Perelman) n'avait guère retenu l'attention, et ce n'est que dans les décennies suivantes qu'elle fera l'objet d'études historiques et esthétiques (Marc Fumaroli), avant de bifurquer vers la pragmatique, en attendant d'autres résurgences, cognitives par exemple. La rhétorique est moins un monstre préhistorique, toujours vivant parmi nous, qu'un étincelant phénix mourant et renaissant sans cesse de ses cendres. Curieux paradoxe : c'est peu après sa disparition comme matière dans l'enseignement secondaire — les tropes passent à la trappe ! — qu'elle est devenue un objet à la mode dans les universités. Puis elle est redescendue dans les salles de classe des collèges et lycées, par l'intermédiaire de nombreux manuels qui expliquent à l'élève la différence entre la métaphore

et la métonymie, voire entre la métonymie et la synecdoque, et lui demandent d'identifier les figures dans des textes d'étude. Tout se passe comme si l'on était repassé par l'étape antérieure...

Parmi les traités d'histoire et de théorie littéraires d'avant la « coupure épistémologique » de la période structurale, l'un des plus importants a été les *Éléments de littérature* (1787) de Jean-François Marmontel — auteur également d'une *Poétique française* où sont rassemblés les articles qu'il a écrits pour l'*Encyclopédie*. Ces volumes sont bien oubliés, alors qu'ils ont occupé une place d'honneur dans les rayons des bibliothèques chez les personnes soucieuses de s'orner l'esprit, et que plusieurs générations d'élèves ont dû s'en imprégner sur leurs pupitres d'école.

A l'article «Figures» de ces *Éléments* (in *Œuvres complètes*, 1787, t.3), l'auteur décline rapidement les figures de mots : les Métaphores, la Métonymie [sic], l'Euphémisme, l'Ellipse (dont la Synecdoque). Il en donne une explication en quelque sorte psychologique, ou plutôt stratégique, puis il se penche sur les figures de pensée :

Les *Figures* de pensée ne sont guère moins familières : ce sont, pour ainsi dire, les attitudes, les mouvemens de l'esprit & de l'ame ; & comme l'ame et l'esprit en action, varient, sans s'en apercevoir, leurs mouvemens & leurs attitudes, & d'autant plus qu'ils sont plus libres & plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *Figures* de rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. Essayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple ; & pour l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa femme.

« Si je dis oui, elle dit non ; soir & matin, nuit & jour elle gronde (*antithèse*). Jamais, jamais de repos avec elle (*irrépétition*). C'est une furie, un démon (*hyperbole*). Mais, malheureuse, dis-moi donc (*apostrophe*). Que t'ai-je fait (*interrogation*) ? O Ciel ! quelle fut ma folie en t'épousant (*exclamation*) ! Que ne me suis-je plutôt noyé (*optatori*) ! Je ne me reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me donne pour y suffire (*prétérition*). Mais, je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix (*obsécration*). Ou que je meure si... tremble de me pousser à bout (*imprécation & réticence*). Elle pleure ! ah, la bonne ame ! vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Eh bien, je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avoit affolé (*astéisme*, ou louange en reproche). Mais dis-moi si par la douceur il ne vaudroit pas mieux me ramener (*communication*) ? Nos enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage (*énumération*). Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*accumulation*). Ils t'ont vue, les yeux égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursui-

vre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur : la voisine arrive, on le lui raconte : le passant écoute, & va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bas [sic], que je t'assomme [*gradation*]. Mais non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, que je désire de te voir tranquille & contente [*correction*]. Va, le monde n'est pas injuste : le tort reste à celui qui l'a [*sentence*]. Hélas ! ta pauvre mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais. Que dirait-elle ? que dit-elle ? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, & je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah ! mon pauvre gendre, dit-elle, tu méritais un meilleur sort [*prosopopée*] ». Voilà toute la théorie des Rhéteurs, sur les *Figures* de pensées, mise en pratique sans aucun art ; et ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même n'en savoient davantage. Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque & pour la défense. L'homme passionné s'en sert aveuglément & par instinct ; le déclamateur s'en escrime ; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse & prudence, & de s'en servir à propos.

Tel qu'on le lit débarrassé de son commentaire, ce texte est donné comme modèle dans de nombreux manuels du XIX^e siècle sur la rhétorique et ses succédanés, comme le *Cours théorique et pratique de littérature. Style, composition et poétique*, de l'abbé Drioux (Eugène Belin, 1884), où il est cité sérieusement comme « Résumé de toutes les figures (Marmontel) », tandis que Pierre Larousse clôt par lui, mais non sans ironie, la partie rhétorique de sa *Grammaire supérieure*. Perceval n'avait pas besoin de connaître ce texte pour composer le sien, qui est d'ailleurs bien plus long et qui illustre un plus grand nombre de figures.

Pour reprendre la terminologie de Bernardo Schiavetta et de Jan Baetens à propos de la définition de la contrainte [*cf.* les n^{os} 3 et 4 de *Formules*], ces deux textes sont des exemples de « texte à contraintes », en l'occurrence de « prose à contraintes ». D'une façon générale, les figures de rhétorique sont des procédés textuels ponctuels qui doivent être distingués des contraintes textuelles, mais dans ces deux textes, paradoxalement, ce sont les figures de rhétorique qui forment les contraintes. Un grand nombre de figures ont été choisies et rassemblées pour constituer un réseau de contraintes qui régit la totalité du texte : les mailles sont très serrées dans le court texte de Marmontel, alors qu'elles peuvent être très lâches dans le long texte de Perceval.

Ces « contraintes textuelles », à la fois procédés d'écriture et procédés de lecture, sont dans les deux cas « explicites ». Dans le cas du texte de Marmontel elles sont visibles et lisibles d'emblée, puisque explicitées à l'avance pour l'ensemble du texte. D'autre part, elles sont explicitées immédiatement après chaque exemple dans un « périphrase » (en fait un « intratexte ») où les dénominations sont séparées du texte par des parenthèses et distinguées de lui par leurs caractères mis en italiques.

Dans le cas de Perec, ces contraintes ne sont pas lisibles d'emblée : elle ne sont explicitées qu'après le texte, dans un index. C'est un inventaire, où l'on peut reconnaître l'usage systématique de l'art de la liste qu'il avait expérimenté dans *Les Choses* (et qu'il pratiquait par ailleurs quotidiennement dans son métier de documentaliste).

Mais il est intéressant de voir qu'un des avant-texte évoque une disposition très proche de celle de son prédécesseur : telle qu'elle est reproduite dans l'album *Portrait(s) de Georges Perec* (sous la direction de Paulette Perec, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 71), la page 12 du tapuscrit déposé à la bibliothèque de l'Arsenal présente des mentions manuscrites ajoutées en marge de divers lieux du texte. Ce sont les figures (au sens large) que ces lieux illustrent : « *homeoteleute* », « *abréviation* », *charabia*, *africanisme*, *labdacisme*, etc. On peut penser qu'il s'agit d'annotations en vue de faciliter le renvoi de chaque item de l'index aux pages correspondantes. Ces mentions seraient l'indication de la « contrainte d'écriture » employée, plutôt que le placage *a posteriori* d'une simple « contrainte de lecture ».

Un lecteur qui se contenterait de sa seule subjectivité et de ses seules connaissances pour repérer les correspondances entre les figures et leurs exemples, sans prendre en compte les « intentions » de l'auteur telles qu'on peut les déduire ici de ses propres mises en correspondance, risquerait fort de commettre des approximations, voire des erreurs, et se priverait d'un gain appréciable dans la compréhension du texte. Nous en avons fait l'expérience à l'examen de cette seule page¹.

Dernières remarques comparatives : le texte de Marmontel est construit selon une finalité pédagogique, de condensé et d'aide-mémoire, alors que celui de Perec est écrit selon une visée littéraire, esthétique². Il manque enfin au texte de Marmontel tout ce qui fait le prix de celui de Perec pour le lecteur d'aujourd'hui : non seulement son humour intrinsèque, mais la distance ironique qu'il a mise dans l'écart entre les figures nommées et les exemples qu'il donne. Pourtant, le texte de Marmontel est également écrit dans un registre familier, mais au lieu d'être un récit à la première personne (du pluriel ou du singulier), c'est une tirade comme extraite d'une « scène » entre deux protagonistes. Pour ce faire, cet écrivain avait mobilisé un de ses talents encore plus oublié que celui de critique : celui d'auteur de pièces de théâtre et d'opéra-comiques.

(Alain Chevrier)

Notes

¹ Nous ne sommes pas allés consulter ce document, ni le travail de Laurent Thyssen, *Stratégie de textualisation du paratexte* (1985), qui est de toute façon antérieur à son dépôt.

² On peut voir comme un jeu littéraire dérivé de cette contrainte l'* « exercice oulipien » que Gilles Esposito-Farèse propose sur son site internet (<http://www.cpt.univ-mrs.fr/-gef/oulipogef.html>) • choisir au hasard quatre ou cinq figures de rhétorique dans une liste établie au préalable, et les accumuler dans un texte volontairement bref.

Alain Zalmanski

Les voyages divers

Petite étude des plagiats par anticipation de Hugo Vernier
dans l'ordre de leur divulgation

Le *Voyage d'hiver* occupe une place particulière au sein des récits de Georges Perec. En effet il est pratiquement le seul — avec à un degré moindre *Je me souviens* — à avoir suscité des développements et une exploitation imagée, contraignante et cohérente.

C'est donc à un tour d'horizon au sein des aventures littéraires d'Hugo Vernier et de sa famille que nous vous convions, avec une analyse dans l'ordre de leur apparition.

Voyage d'Hiver (Georges Perec) *Magazine littéraire*, n° 193, 1983 Première parution in *Hachette Informations*, n 18, mars-avril 1980

A la fin du mois d'août 1939, Vincent Degraël, jeune professeur de lettres découvre, chez les parents d'un de ses collègues, Denis Borrade, un petit livre, *Le Voyage d'hiver* publié à Valenciennes en 1864, par un Hugo Vernier. Stupéfait et admiratif Degraël se rend à l'évidence : Hugo Vernier poète aussi génial que méconnu, a plagié par anticipation pratiquement tous les plus grands noms de la poésie du XIXe siècle, de Richepin à Rimbaud, de Verlaine à Cros ou Banville.

Denis et Vincent analysent systématiquement *Le Voyage d'hiver* et constatent qu'il contient plus de trois cent cinquante fragments que l'on retrouve chez une trentaine d'auteurs dans des publications postérieures à 1864.

Après la guerre, passée en Angleterre, Vincent Degraël n'aura de cesse de retrouver les traces de Hugo Vernier et de son livre. En vain, ou presque, puisque tous les exemplaires du dépôt légal ont disparu pour des raisons diverses. Celui de la Bibliothèque nationale, pourtant dûment référencé, a été envoyé chez un relieur qui ne l'a jamais reçu ! L'exemplaire des Borrades semble avoir été détruit lors du bombardement de la villa de ces derniers.

Degraël mourra trente ans plus tard dans un hôpital psychiatrique. Seule indication positive mais impossible à vérifier, un cahier de recherche tenu par Degraël indique que Hugo Vernier est né à Vimy, dans le Pas-de-Calais, le 3 septembre 1836.

Le voyage d'hier (Jacques Roubaud) BO n° 53, mai 1992

Pâques 1980. Dennis Borrade Jr, professeur de littérature française à Baltimore, lit par hasard le *Voyage d'hiver* de Georges Perec et lui reviennent les souvenirs de l'opuscule que possédaient ses grands parents paternels, de son contenu et de sa disparition. Son père, Denis Borrade, avait été gaulliste, résistant, arrêté à la suite d'une trahison, torturé et déporté. A son retour il démasque le traître, personnage influent et très connu, - Robert Serval de son nom de guerre - mais n'est pas cru ; par dépit il émigre pour enseigner aux États-Unis, n'ayant plus en France ni famille, ni biens. Il s'y marie avec une de ses étudiantes et Dennis naît en 1953

C'est sa mère qui lui raconte l'histoire de la famille et les péripéties du livre de Hugo Vernier. Quelques mois plus tard Denis publie un pamphlet contre Serval enfin mort et tente avec Dennis de retrouver un exemplaire du livre de Vernier. Dennis fait la rencontre de Georges Perec au cours d'un colloque en Australie et se lie d'amitié avec lui, devant une foule de hanaps de vodkas, de bières, de vovrays et de vins du Rhin. Échanges littéraires, échanges et confirmations de souvenirs.

Tout ceci n'est rien par rapport aux retrouvailles de Dennis et de sa tante Virginie, ancien flirt de Vincent Degraël, que l'on croyait morte et qui se trouvait mariée et en Australie. Avant de quitter la France elle avait récupéré une mallette dans la cave familiale. Le contenu de cette mallette, ignoré pendant trente ans, fut dépouillé avec l'émotion que l'on devine par Dennis :

Il s'agissait de lettres signées Hugo Vernier, adressés à Théophile Gautier ou à Virginie Huet, jeune préceptrice de Judith, la fille de Théophile, ainsi que de divers documents dressant définitivement l'histoire de la descendance littéraire et familiale de Vernier.

Virginie et Hugo très épris l'un de l'autre décidèrent de vivre ensemble et la publication des « Fleurs du Mal », une copie intégrale de poèmes de Vernier par Baudelaire, ami du couple, le 25 juin 1857, deux jours avant la parution prévue de l'œuvre originale, entraîna par contre-coup la rupture de Virginie et de Hugo avec Théophile qui continuait à croire en l'honnêteté de Charles.

En 1863 Virginie et Hugo se marièrent secrètement mais le poète, miné par les privations et l'angoisse mourut un an plus tard. Virginie enceinte donna le jour à un petit Vincent. Deux ans plus tard elle épousa un brave cantonnier de Louviers, Borrade, dont elle eut un fils Denis.

Elle conserva un exemplaire du livre de son cher Hugo (c'est celui qu'a découvert Degraël chez les Borrade) et fit parvenir les 316 autres exemplaires à de grands poètes qui l'ont tous lu, copié puis détruit. L'exemplaire envoyé à la Bibliothèque Nationale a, quant à lui, disparu.

Le véritable titre du recueil était « Le Voyage d'hier » et c'est par une coquille due à l'imprimeur que l'exemplaire de Virginie Vernier fut affublé du titre de « Voyage d'hiver ».

DOSSIER

Le voyage d'Hitler (Hervé Le Teüier) BO, n° 105, mars 1999

Le 11 janvier 1995 Wolfgang Gauger, professeur de littérature française à Fribourg-en-Brisgau associe sa lecture du *Voyage d'hiver* à une liste de 144 ouvrages dite « liste Bernhard » que les autorités nazies avaient voulu saisir en 1940, par anglophobie et antisémitisme entre autres. Figurait au numéro 139 : Hugo Vernier « Le Voyage d'hiver » Valenciennes, Editions Hervé Frères, 1864.

Gauger tente de savoir le pourquoi de cette présence, et retrouve d'autres exemplaires de la « liste Bernhard » ne mentionnant pas Hugo Vernier ; il remonte la filière par le biais de son grand oncle Heinrich Niggemeyer responsable de l'opération Bernhard, et découvre l'existence d'un « Hugo Gruppe » et surtout la preuve du passage de Niggemeyer chez Denis Bonade [dont la bibliothèque au Havre avait abrité le *Voyage d'hiver*. L'exemplaire inique avait été offert au Führer et avait contenu la preuve du plagiat par Nietzsche (*Ainsi parlait Zarathoustra*), Rilke et Wagner (Siegfried) de Hugo Vernier. C'est en découvrant, après mille lectures à Eva Braun, la dédicace de ce dernier à sa mère Sarah Judith Singer qu'Hitler décide de se suicider, ne pouvant supporter la copie par la fine fleur de la culture allemande d'un tuteur d'ascendance juive. La présence du livre de Hugo Vernier n'est pas mentionnée par les autorités russes qui découvriront le bunker funèbre.

Hinterreise et autres histoires retournées (Jacques Jouet) BO, n° 108, mai 1999

En 1999, Mikhail Gorliouk, professeur de littérature française à l'université de Kaliningrad reçoit d'un ami parisien *Le Voyage d'Hitler* et décide d'enquêter pour retrouver le livre de Vernier. Il retrouve un des premiers responsables soviétiques à avoir pénétré dans le bunker, Kramponov, qui se souvient d'une « Anthologie » qu'il avait feuilletée et dont il avait retenu ce [qu'il croyait être des épitaphes pour ses camarades tombés sur la route de Berlin et qui étaient en fait des vers évoquant l'« adieu » et la « bonne nuit » figurant dans *Paroles* de Prévert et dans les *Épithalames* de Perec, parus respectivement en 1946 et 1982. Piqué au vif par ce nouveau pillage de l'œuvre, Gorliouk, après une relecture du *Voyage d'hiver* effectuée un pèlerinage à Leipzig et Weimar ; il découvre qu'avant Schubert et ses lieder « Gute Nacht », Mozart dans *La Flûte enchantée* et le grand Bach dans sa cantate *Ich habe genug* (BWV 82) ont tiré leur « Gute Nacht » d'un recueil intitulé *Hinterreisen, weltliche Kantaten* en 1716 par un Ugo Wemier, pseudonyme d'un jeune typographe polonais et musicien doué, dont le vrai nom était Peretz. Le très important recueil dont le titre peut se traduire par « Voyage en arrière, cantates profanes » est un plagiat par anticipation de la plupart des grandes œuvres musicales allemandes, de Bach, qui l'avoua sur son lit de mort, à Beethoven et Wagner.

Le voyage d'Hoover (Ian Monk) BO n° 110, septembre 1999

Le 10 juin 1999 John Scale, professeur de français à l'université de Londres, découvre par hasard Perec, son *Voyage d'hiver*, et les gloses qui suivirent de la part de Roubaud, Le Tellier et Jouet. Par un concours de circonstances heureux il a connaissance des travaux d'un de ses oncles, archéologue, linguiste et agent décrypteur anglais, qui pendant la guerre avait trouvé la clef du chiffre allemand ENIGMA. Mention y était faite du Hugo Gruppe et de ses « trois bijoux » retrouvés dans le bunker du Führer. Scale va alors reprendre l'enquête, retrouver Kramponov et le KGB, mais aussi la CIA et surtout Dennis Borrade professeur émérite à Princeton, qui le conduit aux archives de J. Edgar Hoover. Un manuscrit poussiéreux, daté de 1344, volé par le Hugo Gruppe et récupéré par Moses, membre de la CIA, *Le conte d'Hiver*, une histoire épique en prose et en vers signée de 2 initiales hébraïques : Waw, Hé, (W. H.). Il s'agit de l'un des « bijoux » qui s'avère être le modèle exacte de *La Tempête* et de *La Comédie des erreurs* de William Shakespeare, mais également l'intégralité de *Othello* selon l'analyse d'un moine allemand hébraïste, le Frère Hans. Une analyse plus fine de John Scale prouvera que l'ensemble des œuvres de Shakespeare est un plagiat dont la juchéité de l'origine est évidente, mais aussi que « Hemani » de Hugo et même « En attendant Godot » de Becket sortent du même moule.

Le Voyage d'Arvers (Jacques Bens) BO N° 112, septembre 1999

Apollon Dumoulin, professeur de français au lycée de Carpentras, à la retraite, découvre dans la bibliothèque d'un viticulteur et ami, Donatien Bourrassol, un manuscrit calligraphié signé Hugues Auvemier et intitulé *Estampes de Vacluse, vers provençaux et français*. Il est daté de 1827, à Vacqueyras. Dumoulin s'aperçoit rapidement qu'au sein de vers par ailleurs assez pauvres, se niche entre autres un sonnet dédié au vin, plagiat par anticipation du fameux sonnet d'Arvers. Donatien et Apollon cherchent à élucider le mystère à l'aide de force muscat et des « Portraits familiers des Écrivains du Comtat » de Jorgi Peiresc, paru chez Aubanel en 1863. Auvemier, est né le 2 février 1798 et mort en décembre 1827. Il composa de 15 ans à sa mort nombres d'odes, élégies, pastourelles et chroniques champêtres dont aucune ne fut publiée de son vivant, mais qu'il distribuait « aux connaisseurs », sous forme de manuscrit. Parmi ces derniers Félix Arvers qui sans vergogne a transposé le sonnet du vin vers celui de la femme. L'exégèse du sonnet litigieux par les deux comtadins puis la découverte, dans la reliure du recueil d'Hugues Auvemier, d'un autre sonnet que Donatien attribue à sœur Fidèle, une religieuse qui aurait aimé Auvemier viennent éclaircir une partie des questions sur la dédicataire du sonnet dit d'Arvers mais laisse ouverte la voie aux chercheurs épris d'œnologie appliquée.

DOSSIER

Le Voyage Divergent (Michelle Grangaud) BO n° 113, avril 2001

C'est le 22 septembre 1999 que l'auteur Grangaud, reçoit une communication en provenance de Kalamos dans la plaine de Marathon, via le truchement d'un de ses cousins. Des tablettes retrouvées associent sous forme de prose ou de vers parfois boustrophémiques, des récits antiques et des personnages ou fragments de notre littérature occidentale. Un Jean Rhizome et son *Phèdre* à l'odeur racinienne, l'Ode à *Narcisse* sur laquelle Paul Valéry s'est sans doute calqué, des vers d'Hélène la belle, semblables à du Ronsard. Mais aussi des « Eugophemies » complaintes d'IO qui citent nommément et deux millénaires avant leurs travaux cruciverbistes : Perec, Bens, ou Scipion !

Le cousin, Antoine Huet qui envoie ces Eugophemies porte étonnamment le même nom que nom de jeune fille de l'épouse de Hugo Vernier dont les travaux plagiés ont fait l'objet de nombreuses recherches. L'association Hugo Vernier et Eugophemies reste cependant à découvrir

Le voyage du Ver (François Caradec) BO n° 114, mai 2001

Les voies impénétrables d'une succession de hasards amène un ver de bois, né le 5 juin 1944 dans une volige du clocher de Sainte-Mère-l'Eglise, à être logé dans l'étagère d'une bibliothèque du château de Latréaumont ayant appartenu aux Borrade puis à devenir ver de bibliothèque chez H. M. Sa lecture débutée en 1947 avait été une sorte de parcours initiatique à travers des ouvrages parus essentiellement au XIXe siècle qu'il dévore systématiquement et souvent de façon très critique. Arvers et d'Auvemier, Baudelaire puis Bloy, 22 ans pour arriver au bout de son rayonnage et à la lettre H, se jeter dans le vide pour retomber sur Villiers de l'Isle-Adam et poursuivre sa lecture dans l'ordre alphabétique inverse des auteurs mais de la première à la dernière page et non à rebours cette fois. C'est donc en arrivant au bout de ce second rayon en l'an 2000 et à la lettre H encore qu'il s'étonne du mauvais classement de Hugo Vernier.

C'est alors qu'une charmante femelle, échappée du missel de Virginie Borrade, lui explique que Hugo est parfaitement rangé à son nom, Vernier étant le prénom du poète. La petite ver-missel prouve ensuite que Vernier Hugo est un frère jumeau de Victor Hugo, rédacteur des pièces en vers alors que Victor se chargeait des pièces en prose. *Laissons lui la responsabilité de ces assertions*

Le voyage des Vers (Reine Haugre) BO n° 117, mai 2001

Faux voyage en 41 questions qui commencent à constituer une édition critique des vrais voyages français et allemands, mais aussi de leurs auteurs. La secrétaire de l'Association des amis de Hugo Vernier, Reine Augure, scie la branche sur laquelle elle est assise en dénonçant les études peu sérieuses des oulipiens, hors Jacques Roubaud, en se prétendant lau-

PEREC, VINGT ANS APRES

réate d'un prix ignoré de tous, en excipant de façon indue des célébrités comme Horace Vemet ou Heitor Villa-Lobos dont les initiales débusquerait Hugo Vernier. En fait seuls George Perec et Jacques Roubaud échapperaient aux maladies vemériennes et ne feraient que décrire la réalité. Reine Haugure ne croit pas à Vernier musicien, souffle le chaud et le froid sur les divers exégètes ; elle ne prend date que pour quelques voyages peu originaux et ignore le *Voyages des verres* ce qui est un comble pour une secrétaire d'Association chargée de promouvoir le plagiat par anticipation

Le voyage des verres (Harry Mathews) BO n° 118, octobre 2001

Harry Mathews rencontre, au cours d'une dernière soirée en célibataire, Parsifal III Bartlstand, ancien ami de Perec, belge d'origine juive, grand connaisseur d'oulipisme, d'oulipiens et de bons vins. Ces derniers aidant, Parsifal III raconte la vie de sa famille comme il l'a déjà fait, selon lui, au seul Dennis Borrade.

Perès Bartlstand, son grand père, dit Parsifal I avait voulu faire sombrer le III^e Reich dans le ridicule en confectionnant un faux du XVII^e siècle tendant à prouver que la grande musique allemande avait été copiée sur un petit musicien juif. Son fils Parsifal II l'avait aidé, et travaillant pour les services secrets anglais, avait rencontré Denis Borrade dans le cadre de la résistance à l'Hugo Gruppe puis délivré Denis de sa captivité par un audacieux coup de main. Parsifal III et Dennis, fils de Denis décidèrent de suivre les traces de leurs pères dans la CIA. Parsifal III fut affecté au lycée d'Etampes comme professeur d'Anglais et y rencontra Georges Perec, avec qui il sympathisa. C'est d'ailleurs la lecture ultérieure de *La disparition* qui lui fit changer son nom de Bartesland en Bartsland.

Au fur et à mesure des nombreux flacons de cognac, grappa, mescal et whisky pure malt lampés, sans compter les derniers puis les ultimes verres, Parsifal III se dévoile, très critique sur la crédulité des Oulipiens qui ont participé à la déstabilisation de la littérature française avec des ouvrages basés sur des documents apocryphes et canularsques, toujours manipulés par la CIA et ses vrais faux similis. Si certains ont été abusés et se sont trompés de bonne foi, d'autres comme Caradec ou Grangaud...

Réminiscences réelles d'après boire ou transfert d'impressions personnelles ? Toujours est-il qu'Harry Mathews ne trouvera trace de son labadens de la veille dans l'hôtel où il était sensé l'avoir reconduit. Madame Mathews, qu'il va chercher à l'aéroport lui annonce qu'on a retrouvé un exemplaire d'un *Voyage d'hiver*, narrant les péripéties d'un Hugo Vernier, homosexuel, en Egypte dans les années 1860. Au cours de fouilles - curieux - Hugo Vernier aurait trouvé un papyrus du II^e millénaire avant Jésus-Christ plagiant par anticipation nombre d'oulipiens.

DOSSIER

Commentaires sur ces divers Voyages

L'addition des indices permet des recoupements dont les coïncidences démontrent que la réalité dépasse parfois la fiction. Il y aurait donc eu deux Hugo Vernier :

Un égyptologue homosexuel, Vernier de son prénom, frère jumeau de Victor Hugo, poète à ses heures et qui aurait rédigé l'œuvre en vers attribuée à son frère auguste. Cet enfant de la vigne, tout comme son « cousin » félibrige Hugues Auvemier, est à déguster avec force alcools comme l'ont fait leurs géniteurs littéraires qui ont sans nul doute sur le fait que dans les lettres de Hugo Vernier il y avait les lettres de « ouh ! verre gin », « Heur vigne or » et « vin rouge » « Hun ogre ivre » sans compter celles du fameux cocktail du « huron vierge » (/i verre gin, 'A vin rouge).

Sauf le respect que je dois à Marie Mathews, je me demande pourtant si les dives bouteilles ingérées par son mari n'ont pas abusé ses propres sens ou plus vraisemblablement si Harry rapporte vraiment les nouvelles qu'il attribue à Marie.

Un second Vernier, le vrai, Hugo de son prénom, est né le 3 septembre 1836 à Vûny (Pas-de-Calais), fils d'Hippolyte-Véron Vernier et de Sarah Judith Singer. Il est mort en 1864. vraisemblablement à Vemon ~~dans~~ l'Eure.

Prévue pour être publiée le 27 juin 1857 sa première œuvre, mais combien dense, *Les Poésies de Hugo Vernier ne* fut pas diffusée car amputée des vers des *Fleurs du mal* par Baudelaire qui édita sans vergogne ces « Fleurs » plagiées, sous son propre nom, deux jours auparavant

L'auteur détruisit 316 exemplaires des 317 imprimés et en légua un à sa compagne, Virginie Huet préceptrice de Judith Gautier, fille de Théophile. Il se remit au travail et fit imprimer en 1864, par Hervé Frères, à Valenciennes, un nouveau recueil, le *Voyage d'hier juste* avant de mourir. Il avait entre temps épousé Virginie en 1863. Encore une fois Virginie ne conserva qu'un exemplaire du livre de son mari. Un fils naquit de l'union, Vincent né à la fin de 1864, trois mois après le décès de Hugo.

Virginie eut d'un second mariage avec Borrade un fils prénommé Denis qui devait avoir, en 1939, environ 70 ans. Denis Borrade eut une fille, Virginie-Hélène et un fils également prénommé Denis lequel eut lui-même un fils né en 1953 Dennis Borrade Jr. Ce dernier est donc l'arrière petit fils de Virginie Huet et par suite un cousin éloigné d'Antoine Huet donc de Michelle Grangaud.

Au cours des diverses enquêtes menées par d'émérites professeurs de langue et littérature françaises pour retrouver un exemplaire du « Voyage d'hiver » ou plus vraisemblablement du « Voyage d'hier » il est également avéré que des ascendants grec, séfarade signant W. H., prussien (Ugo Wemier) de Vernier ont écrit des œuvres musicales ou littéraires plagiées par les plus grands, de Bach à Shakespeare, de Hugo à Beckett en passant par Ronsard et Perce.

Voyages divers

Après étude poussée du travail critique de Reine Haugure, secrétaire de la section française de l'AAHV, je signale à toutes fins utiles avoir mis en chantier l'organisation ou la relation de voyages dont les titres qui suivent ont été déposés :

Le voyage dit « vert » : tournée des amis d'Hugo Vernier dans le Bugey et autour de super Phoenix

Le voyage d'enfer : Rochereau et son tour d'Europe en Formule 3.

Le voyage à Vauvert (30600) : fin du précédent et retrouvailles avec le diable et les félibriges

Le voyage d'Anvers : la Flandre et ses diamants

Le voyage en dévers : les pérégrinations d'Hugo sur son dahu

Le voyage d'Evert : avec la tennismen, Hugo Vernier apprend les divers revers

Le voyage d'Hilaire : Max, ami d'enfance et Hugo sont sur les dents

Le voyage dipolaire : un séjour dans le nord magnétique. Hugues O'Vernier inventeur de la boussole et de divers instruments de mesure scientifiques

Le voyage dimère : retour scientifique aux origines des matières plastiques

Le voyage du Maire : un aspect peu connu d'Hugo Vernier, élu local

Le voyage de Prévert : avec mise en vers et en musique.

Le voyage du pivert : avec l'assistance d'un pigeon voyageur

Le voyage du colvert : sur les traces du pivert

Le voyage à couvert : Hugo cherchant à piéger les deux oiseaux précités

Le voyage d'Yves Herr : Yves est-il un clone d'Hugo ?

Le voyage au vétiver : périple tout en parfum

Le voyage de Vers (46090) vers (74160) Vers (71240)

Le voyage de Vert (78930) à Vert (64042)

Le voyage à Ver (50450)

Le voyage à Vaire (85150)

Un voyage véreux à Véreux (70180), apothéose du *Voyage du ver* de François Caradec

Tous les voyages vers des villes françaises en -ver (47) en -vert (16) en -vers (12) en -vaire (3) ont été recensés. La participation de d'Hervé Grouin, Henri Voguer, Vierge Huron, Roger Hinuve, René Ghouvri, Nour Herveig, Hervie Gruon et Ruvonig Here, Hein Grouver est également assurée.

Shuichiro Shiotsuka

Perec au Japon

L'intérêt que portait Perec à la culture de ce pays extrême-oriental était limité mais non négligeable. A part quelques références incarnées par exemple par un des personnages de *La Vie mode d'emploi* (Ch. III) : Ashikaga Yoshimitsu (tous les écoliers japonais connaissent le nom du shogun : Ashikaga Yoshimitsu), on peut relever le nom de Sei Shônagon, ancêtre de l'énumération perecquienne, et le toit soulevé du *Genji monogatari emaki* (peinture en rouleau représentant des scènes du *Roman de Genji*. Dans *Espèces d'espaces*, l'écrivain transcrit mal : monogatori), qui lui inspira sa plus belle œuvre. J'ajouterai que le Go, son jeu de prédilection, a fleuri au Japon, même s'il est originaire de Chine. De toute façon, comparé à l'attachement de Jacques Roubaud pour la culture japonaise, en particulier la poésie, on est obligé de reconnaître que l'intérêt de Perec pour ce pays lointain est relativement modeste. Alors, allons voir de l'autre côté : quelle est la présence de Perec au sein des milieux littéraires japonais ? Dans ces pages, je voudrais faire l'historique de l'accueil réservé à l'œuvre de cet écrivain, rebelle de prime abord à toute traduction, pour faire le point sur la situation actuelle.

Tout d'abord, *Un homme qui dort* a été traduit en 1970 par M. Takeshi Ebisaka dont le prière d'insérer présentait notre écrivain comme un rival de Le Clézio ; l'expression publicitaire « une autre *Nausée* » nous fera songer à l'atmosphère des milieux littéraires japonais de l'époque. Dans les années soixante-dix, bon nombre des romans français contemporains ont été traduits, à commencer par des exemples du Nouveau Roman. De même que la plupart d'entre eux ont été destinés à l'oubli, la traduction japonaise d'*Un homme qui dort* est maintenant épuisée, et on a du mal à en trouver même dans les bibliothèques universitaires. Comparés à ses débuts en France avec *Les Choses*, récompensées par le prix Renaudot, on doit reconnaître que ses débuts au Japon ont été peu satisfaisants. Huit ans après, en 1978, la traduction des *Choses* et de *Quel petit vélo* par M. Mitsuo Yuge a été publiée en un seul volume. Dans la notice de ce livre, le traducteur présente brièvement *La Disparition* aussi bien que l'activité de l'Oulipo, mais il ne mentionne pas *La Vie mode d'emploi*, éditée la même année. De toute façon, ce livre est également resté sans écho.

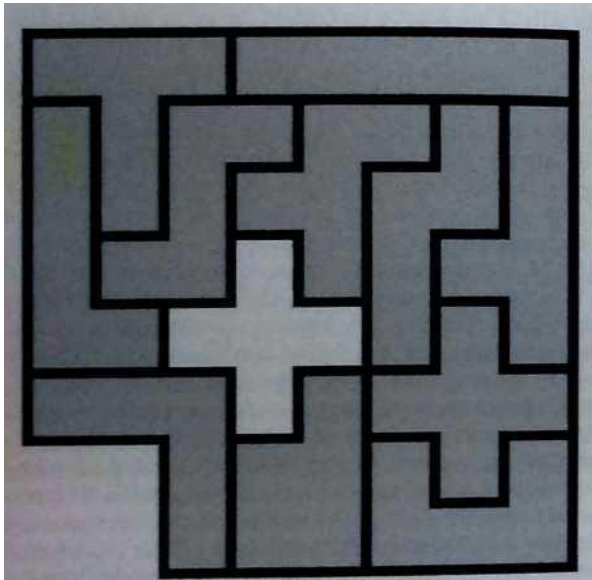
Après ces deux traductions, Perec devait passer par une phase de purgatoire au Japon : les nouvelles du prix Médicis et de sa mort en 1982 n'ont suscité des réactions que chez des francisants ; dans les milieux intellectuels des années quatre-vingts, la mode était aux pensées post-modernes, quelque peu tardivement introduites. La fièvre passée, le vent a tourné en 1991 : un numéro de la revue qui s'intitule justement *Rose des vents* a été entièrement consacré à l'Oulipo. M. Sakazume y a non seulement traduit « Voyage d'hiver » et « Histoire du lipogramme », mais également rédigé un article donnant un aperçu de *La Vie mode d'emploi*.

L'année qui suit, en 1992, la traduction complète de ce grand ouvrage par M. Sakazume a enfin vu le jour. Comme c'est souvent le cas pour ce genre de roman expérimental, elle n'a pas eu de succès sur le plan commercial, mais a sollicité l'attention de certains amateurs des lettres. Plusieurs francisants ont laissé des comptes-rendus justes et favorables. Outre ces réactions savantes, celle du romancier M. Yasutaka Tsutsui mériterait d'être mentionnée. Cet écrivain n'a cessé de publier des œuvres ludiques en dépit du sérieux qui domine les milieux littéraires japonais : déjà en 1989, Tsutsui, inspiré de *La Disparition*, a construit un roman dans lequel une cinquantaine de Hiragana (syllabaire abrégé des caractères chinois) disparaissent les uns après les autres au fur et à mesure que l'action se déroule. Il accompagne la lecture de *La Vie mode d'emploi* en annotant, sur une photocopie agrandie de la coupe de l'immeuble annexée à la fin du livre, les relations entre les personnages ainsi que les épisodes qui les concernent. En plus, il frappe juste en signalant une des particularités de ce roman : les figures autoreprésentatives, et cela sans avoir eu connaissance de la série d'articles de M. Bernard Magné à ce sujet. En citant un passage du roman décrivant la maison de poupée dans la bibliothèque de Mme Moreau («[...] et plusieurs centaines d'objets usuels, bibelots, vaisselles, vêtements, restitués presque microscopiquement avec une fidélité maniaque », Ch. XXIII), Tsutsui fait remarquer que cette précision caractérise également le roman entier.

Malheureusement, cette réaction chaleureuse constitue plutôt une exception. On ne saurait trop louer M. Sakazume d'avoir consacré six ans à la traduction de cette œuvre de plus de six cents pages ; il n'en reste pas moins que Perec est loin d'avoir conquis un vaste public au Japon. Cependant, dans la foulée de cet exploit monumental, M. Sakazume a traduit *W ou le souvenir d'enfance* en 1995 et *Récits d'Ellis Island* en 2000. La même année, Osamu Sakagami a publié la traduction de *Penser / Classer*. Même si ces livres n'ont pas eu un grand retentissement, cette succession de traductions d'œuvres étrangères qui n'étaient ni récentes ni classiques constitue déjà, dans l'édition alors en plein marasme, un « événement » exceptionnel.

L'utilité de la traduction littéraire ne se limite pas à la présentation au public. Au Japon, un futur francisant ne commence à apprendre le français qu'à partir de dix-huit ans, les traductions lui servent d'introduction à l'étude : les travaux de M. Sakazume ont orienté plusieurs jeunes étudiants japonais vers les études perecquiennes. Ainsi, ne serait-ce que petit à petit, l'étude de l'œuvre de Perec commence à avoir sa place dans les milieux universitaires japonais. En est témoin le fait qu'en 1999, à Tokyo, un colloque sur Perec a été organisé par quelques francisants s'intéressant à cet écrivain, dont M. Michaël Ferrier déjà connu, je suppose, parmi les perecquiens. Il a contribué, avec M. Sakazume, à la consécration de Perec dans les universités japonaises.

En fin de compte, il faudrait reconnaître que la présence de Perec au Japon est plutôt discrète. Mais je trouve que cela lui ressemble bien d'être aimé par des *happy few*.



DOSSIER

**Renouveau des
Écritures Formelles**

Régine Detambel
Section Dorée

Je travaille actuellement à un recueil de poésies sur les humeurs comparées des femmes et des hommes. Par humeur, j'entends plus que les quatre liquides fondamentaux qui étaient supposés exister dans le corps humain, et dont le juste tempérament constituait la santé. Ces humeurs étaient le sang, le phlegme ou pituite, la bile, et enfin la bile noire ou mélancolie ou atrabile, dont Robert Burton a fait toute son *Anatomie de la mélancolie*. Mon ouvrage ne traite pas non plus exclusivement des caprices, des ambitions, de la violence ou des humeurs de dogue. L'humeur, étymologiquement, c'est le liquide. J'ai choisi, à la lettre, de recenser les liquides que le corps des femmes et des hommes sécrète puis excrète par les orifices. J'ai décidé de comparer ces fluides (le crachat, le vomi, l'haleine, le sang, le lait, le sébum...), de tenter de définir leur utilité ou leur odeur selon le corps qui les produit, et de dire leur efficacité amoureuse ou, au contraire, le dégoût qu'ils suscitent. J'ai toujours eu conscience, bien sûr, de la faiblesse étroite que peut receler l'idée d'une seule odeur pour des milliards de sexes et des millions de litres de sang caillé, mais c'est là justement qu'a toujours résidé le parti pris des *Anatomies*, des *Manuels de physiologie* et autres *Précis* qui n'ont jamais cherché à préciser quoi que soit mais bien à convaincre que tout au monde n'est que généralité afin de tenir à la disposition de chacun, pour le rassurer (ou mieux l'angoisser en lui cornant aux oreilles qu'il n'est pas seul à être lui-même), un memento, un pense-bête, un aide-mémoire, en somme un docte abrégé de son existence...

Section dorée n'est pas un précis ou un manuel : le liquide y est saisi dans le contexte singulier d'une histoire d'amour. La section dorée est le nom de l'endroit — de la cicatrice — où furent séparés les androgynes. Quelque chose brilla, de liquide, à l'endroit de la plaie, puis la cicatrisation vint et avec elle la sécheresse. C'est tout juste si le nombril est encore humide une heure après le bain. Restent les humeurs, les sécrétions du corps intérieur, qui deviennent excréments après un travail laborieux et pénible. Il faut les cahots de la jouissance pour que le sperme jaillisse. La sueur et la morve, quant à elles, s'écoulent, calmes ou torrentueuses, c'est selon, suivant le principe dynamique des eaux. Mais, depuis la section dorée, les larmes de l'homme sont différentes de celles de la femme, sa sueur, au goût et à l'odeur, ne répand pas les mêmes principes, leur cérumen semble sécrété par des coquilles d'espèces différentes et leur pus ne pas soulager les mêmes plaies. Ces liquides, sérosités, liqueurs que la section dorée a

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

soudain distingués, font toute la disparité, parfois risible, entre homme et femme car, encore une fois, sinon des amants rejoints, qui songerait à confondre une larme venue d'un œil d'homme et celle qui roule sur une joue de femme ? Qui apparenterait la morve d'un homme et celle d'une femme ? Qui pourrait rapprocher l'odeur que distille le sexe des femmes et celle de la goutte claire qui perle du prépuce aussitôt que le poing se referme autour de la queue?

On dit qu'un couple est la rencontre de deux mauvaises humeurs le jour et de deux mauvaises odeurs la nuit ! C'est dire à quel point ces vapeurs, ces gouttes sont pour les amants le résultat ou la raison de nombreuses prières ou de grandes passions, de plaisirs raffinés puis de désamours plaintifs. L'odeur de l'autre, qu'on aime, est le parfum des viandes qui monta, en suspension dans l'air grec, vers les narines des dieux. L'humidité de son aisselle ou l'humeur vitrée de son œil, au réveil, sont à eux seuls des sujets propres à déchaîner des chants, qu'ils soient magnificat ou lamentations.

Je propose aujourd'hui à la lecture la comparaison des larmes d'homme et de femme dans *Basilic* et *Cadre. Pèlerine* concerne la sueur de l'homme, *Section dorée* l'odeur du sexe de la femme. Ces deux derniers textes attendent encore leur *aller ego* dans ce projet d'étude des humeurs comparées.

BASILIC

Pleurant
aux joues le rouge du pavillon des galères
tu dis perdre

la couleur propre de ta nation d'homme

Pleurant
tu portes des chaînes d'argent sur champ de gueules
dis-tu

Petit roi
qui voudrais être monstre
voilà que tu as versé le secret
de ton énigme
et tu ne t'appartiendrais plus

Quel trésor d'email
donc dans tes larmes
quelle interminable généalogie de diamants
as-tu perdu l'intérieur de toi
comme dans les contes les oies les chèvres les ânes

DOSSIER

chient de l'or clinquant sur des nappes
Est-ce qu'elles t'écorchent
t'ouvrent lames le visage
désignent les dessous de tes organes
leur consistance leurs connexions
les prends-tu pour disséquantes et te plaçant
toi planche
sous mon regard
comme une leçon d'anatomie

Quand tu pleures
mon écorché souriant
cela ne me dit rien de plus sur tes attaches

Rassure-toi homme vif
je n'ai rien appris de ta machine
les larmes ne sont pas les animaux fabuleux que tu crois
(lions effaçant leurs traces avec leur queue et panthères à l'haleine séduisante et licornes matées par des vierges et dragons vomissant leur venin avant de laper et castors qui se châtreraient pour n'être pas coupés)

Tes larmes sont des gargouilles sans curiosité
et toi un dispositif de pierre
n'importe qui regarde ce qu'il crache
au moins par crainte
sauf toi

Prends-en une entre tes doigts
fais-la rouler
cherche ce qu'il y a dedans
approche ton nez
sens

Coquelet qui veut être basilic
pour créer des déserts briser les pierres
brûler l'herbe
qu'à tes pieds les oiseaux tombent morts
et les fruits pourrissent

Poussin
tes larmes ne sentent rien
même pas la pisse

Tes larmes ne contiennent pas les charmes infinis de ton corps
ni la forme de tes sourcils
ton chagrin laborieux
ennuyeux sermonneur

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

te tombe sur les joues
bruyamment
comme un inventaire domestique
Tu t'épanches en ustensiles de ménage

CADRE

Je suis soudain deux fois plus petit que toi
chaque dispute m'éloigne du soleil
la croûte qui nous sépare s'épaissit
tu ne veux plus faire l'amour
tu m'as puni

Chaque dispute rend tes seins très sombres
et les incline
deux satellites naturels
terreur et panique
le sexe calotte polaire plaquée sur du vivant

Tu vas me faire une scène
ton visage déplie lentement son théâtre de poche
mais je connais déjà tous les titres que tu fais chair
la marche contre le vent les tireurs de corde
le funambule
le fabricant de masques et le colleur d'affiches

Paupières en combat de cerfs-volants
bouche hélice échevelée
tes larmes
tu voudrais que je les prenne
pli selon pli
pour un événement religieux

Tu dis jamais plus je ne ferai l'amour avec toi
je pense qu'aux temps où les sirènes avaient des ailes
jamais se disait
quand tu auras une queue de poisson

Je voudrais me rouler sous le lit
pour y prendre un bain de poussière
enfant avec des moutons sur les cils

A cours
en bout de ligne
tu finis par pousser une larme
qui t'étonne toi-même
une miniature encore chaude

DOSSIER

Tu te regardes à la dérobée
comme si tu venais d'accoucher d'un nombre carré
élevé à une puissance incommensurable
tu me veux pour témoin
afin que l'œuvre te soit attribuée sans discussion

A bas les vieilles épiceries
te voilà comblée comme si tu avais trouvé
les sources de l'océan

La scène finit toujours ainsi
sans cadre l'œuvre perdrait cent pour cent
pas de plâtre moulé bronze doré
tu me veux pour cadre

PELERINE

Au goût
ta sueur d'homme
est une pièce unique
le bon goût déteste la vie
je ne te parlerai pas d'eau
tu n'as jamais commandé aux fleuves
mais d'oignon et de sel

Regarde mes manières de table
quand nous faisons l'amour
je consomme
la viande et le bouillon
d'un taureau sacrifié

Une suée n'est pas un vain potage
je goûte à ton ambition d'ange
et de cuisinier
qui jette un os à moelle dans les chaudrons

Tu es un homme en sueur
à la fois m'allaites et me fouettes

(Ensuite, te laisser macérer et te boire dans un verre à bordeaux, écarter de
toi les ustensiles de fer, te prendre en gargarisme ou en décoction, en
lotion, en friction, t'injecter en moi contre mes maladies de virgée)

Tu es mon tonique infusé
ma sommité

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

voir si tes graines
ont des propriétés rougissantes
montre ta pulpe (vers midi, quand nous taisons l'amour, tu dresses la table, ta
peau est un grand plateau de cuivre étamé, au milieu la montagne de ta pulpe)
viens en bain de bouche
prépare-moi ta poudre de succession

Au goût
ta sueur d'homme
est une pièce relevée
mince à la langue
cuite et recuite
une petite courge velue
dont les pores conservent l'écorce

Pèlerine
je passerai par là
m'agenouiller et boire
dans tes tubes à petite lumière
me trotter pour l'amour pèlerin
qui va de la terre de la naissance à la terre
de la promesse

Aller à pied c'est obtenir un fruit quadruple
mais j'irai sur le bout des doigts
je ferai le chemin
sur le V de la langue
sur le tranchant des incisives
sur la pointe des seins

Tandis que je pérégrinerai
tu verras tomber la poussière sur moi
la faim au ventre
des blessures
la soif

avançant avec effort vers tes lieux sacrés
qui sont des sources
rampant sur les papilles
vers ta tubulure à petite lumière
tes puits nourriciers tes arbres protecteur

M'arrêter dans les quatre-vingt-huit sanctuaires de ton nez
poursuivre comme une illuminée
après avoir repris des forces
finir sur ton front trempé

DOSSIER

dans tes paumes baignées
je suis moi-même la grotte
où tu apparaîtras
Je suis l'univers qui viendra d'une goutte
originelle
la sueur est une récapitulation ou une épopée
tendre vers toi pour une infusion continuelle
baptême ininterrompu
persévérant
Pour ma grande pâque
recueillir une infusion de toi
chargée de tous tes principes

SECTION DOREE

Dans n'importe quelle vapeur
des gouttes d'eau et des flocons
brandons dans la fumée
dans les fumerolles des cendres
ce que je sens est solide et liquide
te brouillard palpable
quelle buée se suspend
dans l'odeur du sexe des femmes ?
La poussière ne me nourrit pas
la boue n'est pas mon aliment
j'aspire aux vapeurs que tu me donneras
à travers tes membranes
quand tu t'assieras sur ma bouche
Les ponts vers toi
jusqu'au lieu où dort le soleil
ont la largeur d'un poil
des chiens ne gardent pas les mâchoires de ta terre
ton muscle est lisse et fort ton canal charnu
ton cartilage bien gorgé comme celui des femmes qui font l'amour
(et des enfants qu'elles poussent en s'activant)
et boivent du jus de persil aussi souvent qu'il le faut
Installe-moi dans ta section dorée

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Installe-moi dans les sept voûtes emboîtées
derrière les sept rangées de rideaux précieux
qui protègent sept bruyants villages
fais-moi monter jusqu'aux sept grandes terrasses
devant sept rangées de palmiers
sur lesquels donnent sept lacs
Ensevelis-moi
dans tes deux cent-cinquante-six enfers chauds

A l'extrémité de ton col de cygne
se prépare ma drogue
au bout de ma langue tendue
tu travailles à distiller
le bois de genièvre, le romarin et la corne
je te montre sécrétant de la sementine et du bec de corneille
réjaculant de l'arôme de tabac
de la poudre de daguet
des grains légitimes et un peu de sauge
Après que j'aurai fini de boire
tu pourras me moudre sous ton vase de pierre

Barbara. Suckfuil
Tintinabulum
Traduction de Otto Ganz

En guise de préface succincte

C'est en étudiant les cahiers et fardes dépareillés qu'a laissé Antoine Muller - seules traces de cet auteur belge interné jusqu'à sa mort en 1934 - qu'il m'a été donné de découvrir cet extrait d'un texte allemand intitulé « Tintinabulum ». Ce « Journal », identifié par Antoine Muller comme rédigé par Barbara Suckfuil, « consœur sourde et aveugle comme le monde », pose des questions à plus d'un sens. Malheureusement, l'édition des feuillets d'Antoine Muller, et particulièrement de son texte « Le principe d'isolement », m'a jusqu'à présent empêché de poursuivre les recherches concernant l'identité de l'auteur de ces lignes. Peut-être pourrait-il, par ailleurs, s'agir d'un hétéronyme d'Antoine Muller dont on sait qu'il signait également des noms de Lodiël ou de Grootheiligge. Cette possibilité m'a effleuré, cependant, coutumier de l'écriture de l'auteur belge, il me faut bien admettre que celle adoptée par Barbara Suckfuil est radicalement différente.

Quoi qu'il en soit, et en première approche, l'écriture de Barbara Suckfuil attire l'attention sur le principe de contrainte utilisée comme moteur de création. C'est que la contrainte textuelle ou graphique propulse la création, jusqu'à la détacher de son support, c'est à dire du nécessaire contexte auquel les biographes littéraire ne manquent jamais de revenir pour sortir de telle ou telle impasse rencontrée dans les textes. L'écriture à contrainte, dans ses formes les plus « biscornues » (d'autres diront avant-gardistes, terme qui, il faut en convenir, ne semble pas mieux adapté), permet de dépasser la logique linéaire et poétique de l'écriture en posant les garde-fous les plus efficaces dans l'esprit. Pour peu que ces garde-fous ne laissent qu'une marge de manœuvre restreinte à l'imaginaire, que se produirait-il ? La question mérite d'être posée devant certains textes, dont ceux de Barbara Suckfuil.

Car la manœuvre est restreinte, soyons en certains : alors que la littérature s'est fréquemment amusée à penser l'homme avec l'un ou l'autre sens surnuméraire (Maupassant ne faisait d'ailleurs pas autre chose dans

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

sa *Lettre d'un fou*), les textes de Barbara Suckfull nous posent devant l'effort que constitue la perception du monde pour l'individu privé de deux de ses cinq sens, auquel peut s'ajouter, en plus, la liberté si, comme ce fut le cas d'Antoine Muller, il s'agit bien d'une « consœur » internée. Sur quels socle un individu aveugle et sourd, interné en milieu psychiatrique au début du siècle, a-t-il pu construire son imaginaire ?

Ici apparaissent les véritables contraintes : les contraintes naturelles remplace les contraintes textuelles. Pourtant, le jeu n'en vaudrait sans doute pas la chandelle s'il n'y avait une pointe de démence médicale : la surdité de Barbara Suckfull, si elle n'est pas à proprement parler, « feinte », reste sans raisons médicales, aucun examen n'ayant diagnostiqué un quelconque handicap auditif chez la patiente. Une sorte de surdité psychosomatique qui se produirait, ainsi qu'elle l'écrit, lorsque les conditions sont réunies :

Géla. Surdité. Que. Je. Veux. Lorsque. Les. Sons. Ecrasent.
Mon. Cerveau. A L'intérieur. De. Ma. Boîte. Dans. Fermée.
Alors. Je. Suis. Sourde. Mais. Ce. Que. Géda. Veugle. Reste.
Parce. Que. Je. Ne. Me. Rends. Pas. Compté, De. La. Voir.
(Schlöss Wemeck 27 août 19-11)

Ecrire comme l'auteur de ces textes supposerait qu'on doive extraire toute notion visuelle et auditive, mieux, toute conscience réelle de ces deux sens sinon par une description extérieure. Ainsi, lorsque Barbara Suckfull utilise les verbes « voir » et « entendre », elle leur surajoute toujours nombre de détails tactiles. Et ce n'est là qu'une observation parmi beaucoup d'autres.

L'isolement, voici sans doute la clé d'ouverture vers ce texte, et la conclusion des contraintes constatées, et ce n'est sans doute pas un hasard si Antoine Muller avait réussi à entrer en possession de ce manuscrit et l'avait conservé précieusement, alors qu'il témoignait d'un mépris assez vif pour ses propres textes. Le texte de Barbara Suckfull conduit vers une solitude du mot, en cela, la syncope de l'écriture impose une compréhension fragmentée de ce qui devrait se donner dans la linéarité. Comme si chaque mot de Barbara Suckfull correspondait à un séquençage strict de la compréhension, et donc une annulation de celle-ci au fur et à mesure de son énonciation.

Otto Ganz

Tintinabulum

L'œil nous indique les dimensions, les formes et les couleurs. Il nous trompe sur ces trois points...

Maupassant, *Lettre, d'un fou.*

Schloss. Werneck, 21. août 1910

Nous. Sommes. Le. 21. août. Mille. Neuf. Cent. Dix. Dimanche. 1910. Mais. Ça. Ne. Change. Rien. Je. Me. Suis. Levée. A. Huit Heures. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Elle. Sent. Le. Formol. Est. Entrée. Dans. Ma. boîte. Un. Fort. Déplacement Dair. Eh. Bien. Gé. Su. Quelle. Etait Entrée. Dans. Ma. Boîte. Et Que. Le. Couvercle. Lisse. Qui. Sent Lhuile. Avait Une. Fois. De. Plus. Tourné. Qui. La. Laissée. Entrer. Dans. Ma. Boîte. Elle. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Est Entrée. Dans. Ma. Boîte. Et Je. Peux. Sentir. Le. Voyage. De. Sa. Masse. Dans. Ma. Boîte. Dimanche. Le. Vingt-et-un. (21). août Mille. Neuf. Cent Dix. Elle. Bouscule. Une. Plate-forme. Sur. Laquelle. Je. Range. Toujours. Soigneusement Parce. Qu'il. Faut. Que. Je. Range. Tout Que. Je. Dispose. Mes. Vols. Lûmes. Les. Plus. Doux. Au. Toucher. Ah. Pour. Les. Reconnaître. Au. Premier. Coup. De. Doigts. Elle. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Est Entrée, dans. Ma. Boîte. Après. Avoir. Soulevé. Le. Couvercle. A. Droite. Du. Lit Où. On. A. Déposé. Un. Tissu. Très. Fin. Très. Doux. Qui. Sent La. Chaleur. Et Le. Bleu. Elle. A. Bousculé. Ma. Table. De. Nuit. Et. Gé. Senti. Londe. De. Choc. Monter. Dans. Mes. Narines.

Eh. Bien. II. Ny. Avait Pas. Beaucoup. De. Bruits. Mais. Des. Tremblements. De. Lair. Dans. Mes. Narines. Et. Frapper. Mes. Sinus. Elle. Venait Madministrer. Les. Médicaments. Que.

Dautres. Hommes. Ceux. Qui. Sentent. Fort. Mont Prescrits. Des. Médicaments. Colorés, paraît-il. Ils. SonL Venus. Par. Le. Couvercle. A. Trois. Heures. De. Mon. Lit Dont Les. Montants. Bougent Le. Troisième. Barreau. Sur-tout Ils. Ont Tourné. Dans. Ma Boîte. Et Ils. Ont. Soulevé. Mes. Paupières. Pour Ausculter. Les. Bulles. Les. Deux. Bulles. Que. Gé. Au. Milieu. De. Mes. Vtols. Lûmes. Faciaux. Ils. Ne. Mont. Pas. Touchée. Ni. Reniflée. Et. Je. Me. Demande. Comment Ils. Peuvent. Sentir. Ce. Qui. Ne. Me. Brûle. Pas. Et. Ne. Dégage. Donc. Aucune. Chaleur. II. Ny. A. Rien. Que. Deux. Bulles. Froides. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Toutes. Les. Qua-

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

torze. Mille. Quatre. Cent. Unités. Mentales. Que. Je. Compte. Sur. Le. Ca. Dran. De. Ma. Vieille. Horloge. Mentale. Que. Je. Compte. Sur. Le. Cadran. De. Ma. Vieille. Horloge. Dombre. Toutes. Les. Quatorze. Mille. Quatre. Cent. Fois. Ou. Alors. Eh. Bien. Je. Peux. Placer. Un. Chiffre. Une. Seconde.

Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Soulève. Le. Couvercle. De. Ma. Boîte. Et. Bouscule. Ma. Table. De. Nuit. Les. Volumes. Posés. Dessus. Lair. Vibre. Et. Elle. Dit. Que. Gé. Lair. Mieux. Ce. Matin. Quelle. Voit. Que. Gé. Lair. Mieux. Mais. Elle. Ne. Touche. Ni. Ne. Me. Sent. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Ne. Lèche. Pas. Et. Ne. Pose. Pas. Ses. Paumes. Sur. Mes. Vols. Lûmes. Fa. Siaux. Elle. Change. Les. Draps. Et. Elle. Dit. Quelle. Voit. Cependant. Que. Gé. Passé. Une. Bien. Mauvaise. Nuit. Parce. Quelle. Voit. Lauréole. Durine. Que. Gé. Laissée. Sur. Les. Draps. Ah. Bah. Je. Ne. La. Comprends. Pas. Alors. Elle. Tra. Duit. Quelle. Sent. Des. Doigts. Létendue. De. Tissu. Imbibée. Par. Le. Liquide. Que. Jexpulse. Pendant. Mes. Cauchemars. Gé. Eu. Des. Rêves. Difficiles.

Ces. Derniers. Temps. Jétais. Assise. Dans. Mon. Lit. Et. Alors. Je. Sentais. Le. Liquide. Ramper. Vers. Mon. Corps. Et. Cé. Arrivé. Plusieurs. Fois. Ces. Derniers. Temps. Que. Le. Liquide. Mentoure. Et. Mon. Te. Jusqu'à. Ma. Bouche. Entre. Puis. Atteigne. Mes. Deux. Bulles. Froides. Que. Gé. Au. Milieu. Du. Visage. Gé. Un. Peu. Suffoqué. Je. Crois. Que. Cé. Ma. Mère. Qui. Voulait. Mentrainer. Que. Ainsi. Peut-être. Jaurais. Quitté. Le. Monde. Lorsque. Je. Reste. Couchée. Tranquillement, ça. Marrive. souvent

Ces. Derniers. Temps. Que. Le. Liquide. De. Ma. Mère. Me. Monte. Aux. Bulles. On. Est. Dimanche. Cé. Le. 21. août. Dimanche. Vingt-et-un. Daoût. Gé. Entendu. Les. Six. Cloches. De. La. Collégiale. Hors. De. Ma. Boîte. Se. Mettre. En. Branle. Un. Long. Crissement. Puis. Un. Vide. Un. Temps. Délan. De. Dix. Huit. Unités. Mentales. Cette. Vieille. Horloge. Dombre. Que. Gé-à-lintérieur. Du. Noir. Puis. Le. Son. De. Métal. Brun-civière. Se. Frayer. Un. Chemin. Dans. Lair. Pour. Me. Toucher. Le. Visage. Et. Les. Oreilles. Dedans. A. Lintérieur. Des. Oreilles. Puis. Plus. Rien. Et. Gé. Su. Que. Tout. Le. Monde. Etait. Parti. Au. Jourdhui. Et. Aussi. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Aux. Sandalettes. Qui. Couinent.

Nous. Sommes. Dimanche. Après. LAscension. Le. 21. Je. Crois. Gé. Entendu. Rudolph. Goesh. de. Schwëring. Mapporter. Du. Liquide. Dans. Un. Baquet. De. Fer. II. Avait. Une. Odeur. Moins. Forte. Que. Mon. Urine. Gé. Reconnu. Leau. Du. Liquide. De. moi. Leau. Qui. Avait. Été. Puisée. Dans. La. Citerne. De. La. Cour. Qui. Souvre. Juste. Après. Les. Trois. Volées. Descalieis. Les. Trois. Qui. Conduisent. A. La. Cour. Vers. Ce. Quon. Appelle. Dehors. Et. Qui. Na. Ni. La. Même. Odeur. Ni. La. Même. Chaleur. Que. Le. Dedans. De. Ma. Boîte. Dans. Le. Lit. De. Laquelle. Gé. Uriné. A. Cause. De. Ces. Intermi-nables. Cauchemars.

DOSSIER

Rudolph. Goesh. De. Schwe. Ring. Est. Entré. Dans. Ma. Boîte. Avec. De. Leau. Que. Gé. Reconnue. Venir. De. La. Citerne. Dans. La. Cour. Elle. Avait. Une. Odeur. Jaunâtre. Et. Elle. Etait. Tiède. Ma. Fait. Dire. Que. C'était. De. Leau. De. La. Citerne. Je. Me. Suis. Lavée. Le. Visage. Et. Les. Deux. Bulles. Froides. Que. Gé. Au. Milieu. Du. Visage, Aussi. Aux. Aguets. Tapi. Dans. Un. Coin. De. Ma. Boîte. Rudolph. Goesh. De. Schwëring. Est. Devin. Eh. Bien. Gé. Pris. Un. Savon. A. La. Violette. Que. Gé. Emballé. Dans. Une. Etoffe. Plus. Rude. Que. Les. Draps. Plus. Grosse. Que. Les. Draps. Eh. Bien. Son. Odeur. A. Disparu.

Gé. Déposé. Sans. Bruits. Le. savon. A. Autre. Bout. De. Ma. Boîte.. Sur. Une. Plate-forme. Qui. Se. Situe. A. Quatorze. Heures. De. Mon. Lit. Sans. Bruits. Pour. Quil. Nentende. Pas. Où. II. Etait. Caché. Et. II. Ny. A. Pas. Eu. De. Bruits. Et. Gé. Agi. Très. Lentement. Mais. II. A. Repris. Repris. Le. Savon. A. Lodeur. De. Violette. En. Partant. Rudolph. Goesh. de. Schwëring. Est. Devin. Du. Moins. Je. Crois. Quil. A. Un. Cinquième. Sens. Pour. Moi. II. A. Un. Cinquième. Sens. Quand. II. Fait. Plus. Froid. Et. Que. La. Cloche. A. Sonné. L'Angélu. Gé. Pris. Ma. Pointe. Pour. Ecrire. Un. Résumé. De. Ma. Journée.

Gé. Percé. Une. Feuille. Très. Lisse. Du. Papier. Cent. Quarante. Grammes. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbschauben. Linfirmière. Me. La. Dit. Et. Gé. Rédigé. Le. Journal. De. La. Journée. Dans. Ma. Boîte. Gé. Ecrit. Leau. De. Rudolph. Goesh. de. Schwe. Ring. Et. Son. Odeur. Jaune. A. Le. Son. Brun. Des. Cloches. De. La. Collégiale. Comme. Dit. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. De. Erbschauben. Linfirmière. Qui. Se. Trouve. Plus. Loin. Que. La. Cour. Mais. Je. Ny. Suis. Jamais. Allée.

Gé. Cinq. Quante. Trois. Ans. Neuf. Mois. Douze, jours. Six. Heures. Et. Cent. Quarante. Deux. Unités. De. Cette. Vieille. Horloge. Dombre. Qui. Me. Le. Dit. Et. Bien. Je. Compte. Depuis. Cinquante. Trois. Ans. Neuf. Mois. Douze. Jours. Six. Heures, et. Cent. Soixante. Unités. Mentales. La. Vie. Que. Je. Passe. Dans. Des. Boîtes. Qui. Sentent. Violet. Ou. Cube. Et. Me. Donnent. La. Nausée. Gé. Pris. La. Pointe. Pour. Ecrire. Et. Je. Lai. Appuyée. Sur. La. Bulle. Froide. Qui. Est. A. Gauche. Sur. Mon. Visage.

Un. Menton. Fuyant. Disent. Les. Hommes. Qui. Sentent. Fort. En. Mexa. Minant. Les. Bulles. Froides. Sans. Les. Toucher. Ou. Les. Renifler. Mes. Mains. Sentent. Que. Mon. Menu». Part. Un, Petit. Peu. Vers. Lanière. Et. Je. Ne. Comprends. Pas. Ce. Que. Fuyant. Est. Pour. Moi. On. Se. Déplace. Le. Moins. Possible. Ah. Bah. En. Toujours. Tâtant. De. La. Canne. Mais. Fuir. Ça. Je. Ne. Comprends. Pas. Ce. Qu'ils. Veulent. Dire. Ils. Ont. Un. Cinquième. Sens. Je. Crois. Comme. Rudolph. Goesh. de. Schwëring. Us. Sont. Devins. Puisqu'ils. Ne. Touchent. Pas. Et. Ne. Reniflent. Pas. Pour. Connaître. Ou. Savoir. Depuis. Ce. Matin. On. Est. Dimanche.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Cé. Le. 21. août. Je. Crois. Mille. Neuf. Cent. Dix. Et. Gé. Enfoncé.
La. Pointe. Que. Jutilise. Pour. Rédiger. Le. Compte-rendu. De. La. Jour-
née. Du. 21. août. Dans. La. Bulle. A. Gauche. De. Mon. Visage. Que. Je.
Viens. De. Passer. Dans. La. Boîte. Dans. La. Bulle. Gauche. De. Mon.
Volume. De. Tête. Je. Nai. Rien. Senti. Eh. Bien. Cé. Mort.

Parfois. Mon. Esprit. Se. Met. En. Boucle. Autour. Dune. Question.
Aujourd'hui. On. Est. Le. 21. Août. Mille. Neuf. Cent. Dix. Nous. Sommes. Le.
Dimanche. Après. L'Ascension. Et. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de.
Erbshauben. Linfirmière. Etait. Entrée.

Dans. Ma. Boîte. Par. Le. couvercle. Qui. Sent. Len. Fermée. Je. Me. Dis.
Que. Le. Monde. Serait. Effrayant. Si. On. Avait. Plus. Que. Quatre. Sens. Par-
fois. Jy. Pense. Que. Les. Hommes. Qui. Sentent. Fort. Et. Rudolph. Goesh. de.
Schwëring. Ont. Un. Cinquième. Sens. Puisquils. Sentent. Sans. Toucher. Ni.
Respirer. Lodeur. EL. Je. Me. Dis. Que. Le. Monde. Serait. Effrayant. Avec. Autant
D'informations. Que. Je. Ne. Peux. Pas. Imaginer. Exister. A. Décoder.

Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Est. Ve-
nue. Dans. Ma. Boîte. Pour. La. Dernière. Fois. Aujourd'hui. II. Paraît. Cé. Elle.
Qui. Me. La. Dit. Que. Cé. La. Nuit. Qu'il. Fait. Noir. Mais. Je. Ne. Comprends.
Pas. En. Quoi. Cé. Un. Changement. Je. Parle. A. Laveuglette. Dit. Mademoi-
selle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Cé. Pour. ça. Que. Je. Mets.
Des. Arrêts. A. Chaque. Mot. Pour. Bien. Avoir. Le. Temps. Den. Sentir.
Les. Vibrations. II. Paraît. Du. Moins. Cé. Aussi. Elle. Qui. Le. Dit. Que.
Mes. Phrases. Sont. Trop. Découpées. Mais. Je. Nécris. Pas. De. Phrases.
Seuls. Les. Mots. Existent. Qui. Puissent. Me. Faire. Imaginer. On. Est.
Dimanche. Le. Dimanche. Qui. Suit. L'Ascension. En. Mille. Neuf. Cent. Dix.

II. Fait. Nuit. Dimanche. Vingt-et-un. Août. Mile. Neuf. cent. dix.
(1910). Maintenant. Du. Moins. Cé. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de.
Erbshauben. Linfirmière. Qui. Le. Dit. Alors. Je. Mallonge. Dans. Le. Lit.
Aux. Tissus. Très. Doux. Et. Ah. Bah. Jattends. Que. La. Fa. Tiguer. Vienne.
Trouer. Tout. Ce. Noir...

Schlöss. Werneck. 25. août. 1911

Nous. Sommes. Le. Vingt. Cinq. Août. Mille. Neuf. Cent. Onze. Deux.
Jours. Avant. Le. 27. Août. Mais. Ça. Ne. Change. Rien. Jy. Pense. Comme. Ça.
Sans. Savoir. Que. Jy. Pense. Vraiment. Mais. Parce. Qu'il. Faut. Ecrire. Ce. Qui.
Passe. Avant. Que. Ça. Disparaisse. De. Ma. Boîte. Quest. Creuse. Comme.
Une. Barrique. Percée. Je. Suis. Née. En. Rien. Et. Jy. Vis. Toujours. Dans. Le.
Rien. De. Mon. Impossibilité. De. Sortir. Du. Sombre. Hors. Duquel. Le. Tout.
Se. Différencie. Du. Rien. Tout. Est. Noyé. Dans. La. Même. nuit. Et. Bien.
Tout. Est. Dans. La. Même. Nuit. Traversée. Dodeurs. Et. De. Vibrations. Le.

DOSSIER

Reste. Vient Du. Silence. Et. De. Ce. Que. Jy. Place. Dobscur. Qui. Sest. Posé. Alentours. De. Ma. Boite. Et Bien. II. Me. Faut. De. La. Patience. Pour. Ne. Plus. Penser. Et Me. Laisser. Emporter.

Une. Mouche. S'est Posée. Sur. Ma. Main. Je. Sens. Qu'elle. Ecrit. En. Tout ; Petit Sur. Mon. Bras. Mais. Je. N'y. comprends. Rien. Parce. Quelle. Ecrit Trop. Vite. Et Trop. Tout. Petit Alors. J'ai, claqué. Autre. Main. Sur. Mon. Avantbras. Mais. Une. Fois. que. La. Brûlure. S'est. Calmée. La. Mouche, était Pas. Dedans. Donc. Je. Lai. Ratée.

Schlöss. Werneck. 27. août 1911

Nous. Sommes. Le. Vingt Sept Août Mille. Neuf. Cent Onze. Deux. Jours. Avant Le. 29. Août Mais. Ça. Ne. Change. Rien. De. Ceux. Qui. N entendent Pas. Faudrait Leur. Arracher. La. Tête. A. ceux. Qui. Nentendent. pas. A. écrit Par. Points. Le. Doigts. De. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Sur. Le. Bord. De. Mon. Bras. Le. Même, doigts. Avec. Lequerl. II. Me. Lave. Entre. Les. Cuisses. Mais. Je. Naurais. Pas. Déniant Par. Là. Gé. Passé. Une. Partie. D. La. Journée. Sur. La. Terrasse. De. Lendroit Où. On. Ma. Mise. Assise. On. Ma. Assise. Dehors. Sur. Une. Chaise. Mais. Avec. Des . Accoudoires. Qui. Me. Font Mal. Aux. Coudes. Et Aux. Avantbras. Lorsque. Je. Pousse. Sur. Les. Accoudoires. Avec. Les. Coudes. Ehbien. Ça. Senfonce. Dans. Ma. Viande. Que. Gé. Jolie. Dit Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Grâce. AuqueL Je. Suis. Ici. Puisque. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Ma. Prise. Dans. Ces. Bras. Porter. Me. Déposer. Ici Comme. D. Dit Je. Ne. Suis. Pas. Bien. Lourde. II. Dit En. Me. Déposant Ici. Je. Dit Kil. Dit Parce. Que. Ça. Vibre Dans. Mon Cou. Par. Sa. Bouche. Et Jentends. Des. Sons. Qui. Veulent Dire. Des. Choses. Mais. Jy. Mets. Des. Points. Alors. Le. Sens. De. Tout Ça. Se. Perd. Et Je. Dit Que. Je. Suis. Sourde. Géla. Surdité. Que. Je. Veux. Lorsque. Les. Sons. Ecrasent Mon. Cerveau. A. Lintérieur. De. Ma. Boîte. Dans. Fermée. Alors. Je. Suis. Sourde. Mais. Ce. Que. Géda. Veugle. Reste. Parce que. Je. Ne. Me. Rends. Pas. Compte. De. La. Voir Et Bien. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Me. Parle. Sans. Sons. Alors. Par. Points. Sur. Le. Bras. Le. Mien. De. Bras. Est Pas. Mal. Joli. Aussi. Je. Pense. Que. Je. Suis. Jolie. Parce. Que. Gé. De. Moi. la. Sensation. Dêtre. Jolie. Comme. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Me. Dit Et Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Aussi Qui Sent La. Lavande. En. Faisant du. Bruit Pour. Mé. Frayer. Parce. Que. Elle. Est Jalouse. De. Moi. Je. Pense. Quelle. Est. Jalouse. De. Moi. Jolie. Comme. Jen. Ai. Limage.

Schlöss. Werneck. 29. août. 1911

Nous. Sommes. Le. Vingt, neuf. Août. Mille. Neuf. Cent Onze. Deux. Jours. Avant. Le. 31. Août Mille. Neuf. Cent Onze. Mais. Ça. Ne. Change.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Rien. Je. Suis. Née. Barbara. Suckfull. Par. Mon. Père. Pas. Par. Ma. Mère. Qui. Est. Morte. Ou. Ma. abandonnée. Dit. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Mais. Ça. Revient. Au. Même. Parce. Que. Je. Suis. Sourde. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Dit. De. Ma. Mère. Qui. Ma. donnée. Aux. Hommes. Qui. Sentent. Le. Médicament. Ma. Mère. Ma. laissée. Dans. Mon. Noir. Chez. Les. Hommes. Qui. Sentent. Le. Formol. Et. Ne. Me. Parlent. Pas. Me. Touchent. Juste. Pour. Voir. Si. Je. Suis. Vivante. Où. Aussi. Morte. Que. Mes. Bulles. Qui. Nont. jamais. Eté. Vivantes. Pas. Une. seconde. J'écris. Ça. En. Point. Sur. Des. Feuilles. Douces. Douces. Douces. Que. Ma. donné. Linfirmière. Qui. Est. Gentille. Et. Sappelle. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Ma. Mère. Pas. Ma. Mère. Ne. Sappelait. Pas. Ou. Je. Men. rappellerait. Puisque. Je. Connais. Le. Nom. De. Mon. Père. Le. Nom. Du. Temps. Que. Gé. a. porter. Son. Nom. A. Hermann. Suckfull. Qui. Est. Le. Nom. De. Mon. Père. Comme. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Est. Le. Nom. D'un, autre. Mon. Père. Hermann. Suckfull. Ah. Mais. Je. Ne. Lai. pas. Pas. Connu. Lui. Alors. Que. Ma. Mère. Qui. Ma. apporté. Ici. Ah. Bah. Gé. Oublié. Son. Nom. Pas. Comme. Celui. De. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Ou. Je. Ne. Men. souviens. Plus. Ou. Alors. Je. Pense. Que. Je. Ne. Lai. jamais. Su. Je. Panse. Lobscurité. qui. Enroule. Ma. Tête. De. Coquille. De. Mer. Creuse. Je. Lai. toujours. Ignoré.

Schlöss. Werneck. premier septembre. 1911

Nous. Sommes. Le. Premier. Septembre. Mille. Neuf. Cent. Onze. Sept. Jours. Après. Le. Vingt. Cinq. Août. Mille. Neuf. Cent. Onze. Deux. Jours. Avant. Le. 3 septembre. Mais. Ça. Ne. Change. Rien. Le. Premier. Septembre. Mille. Neuf. Cent. Onze. Ressemble. A. Sy. Méprendre. Aux. Autres. Journées. De. Nuit. Qui. Sans. Roulent. Autour. De. Ma. Boite. Que. Je. Garde. Creuse. Comme. La. Coquille. Creuse. Dune. Mer. Que. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Ma. Remise. Fermée. Comme. Une. Huître. Qui. Est. Une. Autre. Coquille. De. Mer. Mais. Celle. Donnée. Dar. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Est. En. Spirale. Un. Fort. Joli. Mot. Par. Ailleurs. Que. Gé. Entendu. Dans. Ces. Moments. Ou. De. Sourde. Je. Ne. Ressens. Rien. La. Coquille. De. Mer. Dans. Les. Doigts. Le. Jour. Davant. Celui-ci. Je. Crois. Mais. Je. Nen. Suis. Pas. Certaine. Sauf. De. La. Coquille. Qui. Mest. Tombée. Des. Doigts. Eh. Bien. Aussi. Creuse. Aussi. Lisse. Aussi. Nervurée. Aussi. Inaudible. Sous. Les. Doigts. Sauf. Aux. Vibrations. Des. Ongles. Qui. Râpent. Dans. Les. Nervures. De. La. Coquille. Vide. Lécho. Personnel. Que. J'ai. entendu. De. La. Mer. Dans. Le. Vide. Creux. De. La. Coquille. Creuse. Mais. Qui. Résonne. Du. Souffle. De. La. Mer. Que. Sourde. Jentends.

DOSSIER

La. Spirale. Mes. Tombée. De. Mes. Doigts. Pleine. De. La. Mer. Et. J'ai. Cherché. A. La. Ramasser. Mais. Mes. Bras. Me. Manquent. Souvent. Et. J'ai. posé. Mon. Pied. Que. J'ai. fort. Mignon. Dit. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. L'infirmière. Sur. La. Coquille. Qui. S'est, cassée. Dans. La. Plante. De. Mon. Pied. Et. Ça. A. tranché. Le. Froid. Du. Sol. Par. Des. Petites. Pointes.

Je. Nai. Pas. Crié. Parce que. Je. Suis. Une. Vraie. Fille. Maintenant. Comme. Dit Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Mais. Les. Pointes. Ont Tranché. Laveuglette. Par. Des. Eclats. Extérieurs.

Rudolph. Goesch. de. Schwëring. Ma. Caressé. Le. Pied. Que. J'ai, mignon. Ah. Bah. Cé. Comme. Ça. Dit Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Pour. Enlever. Les. Eclats. De. L'extérieur. Qui. Perçaient. Ce. Que. De. Veugle. J'ai. Devant. Les. Yeux. Où. Je. Ni. Vois. Rien. Que. De. La. Nuit. Sauf. Pour. Les. Odeurs. Et. Les. Sons. Que. Parfois. Jen. Tends. Mais. Aussi. Les. Odeurs. Surtout Elles.

Schlöss. Werneck. 2. septembre. 1911

Nous. Sommes. Le. Deux. Septembre. Mille. Neuf. Cent Dix. 1910. Mais. Ça. Ne. Change. Rien. La. Journée. A. Commencé. En. Même. Temps. Que. La. Nuit. Que. La. Conscience. De. L'être. En. Nuit Est Revenue. Nous. Sommes.. Le. Deux. Septembre. Mille. Neuf. Cent Onze. Mardi. Je. Pense. Que. Cé. Mardi. Aujourd'hui. Ce. Qui. Revient. Au. Même. Pour. Moi. Chaque. Journée. Pour. Moi. commence. Lorsque. Je. Prends. A. Nouveau. Conscience. Que. La. Nuit Est Là. Et Ne. Me. Quitte. Pas. Rudolph. Goesch. de. Schwëring. Ecrit. En. Pointes. Sur. Mon. Bras. Que. J'appartiens. A. La. Nuit. Parce. Que. Veugle. Je. Suis. Je. Suis. Un. Cas. Veugle. Et. Cé. Pour. Ça. Que. Lobscur. Est Pour. Moi. Le. Moment. De. La. Journée. Qui. Ne. Me. Quitte. Pas. Qui. Est Toujours. Présent. Je. Sens. Les. Vibrations. De. La. Journée. Qui. Font. Quelle. S'introduit. La. Journée. Par. Mes. Narines. Sous. Les. Bulles. Mortes. De. Ma Boîte. Et. Me. Rappelle. Loin. De. La. Nuit. Lorsque. Je. Dors. Je. Nai. Pas. Conscience. De. La. Nuit. Recouverte. Sur. Mes. Bulles. Mais. La. Journée. Bien. Ah. Bah. Gé. Eu. Le. Temps. De. ML. Faire. Que. La. Nuit. Variait. Entre. La. Journée. Et. Le. Temps. De. Sommeil. Je. Me. Suis. Levée. A. Huit. Heures. Les. Cheveux. Plaqués. Sur. Ma. Boîte. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Est. Venue. Peu. Après. Doucement. Dans. La. Chambre. Elle. Ma. Epongé. Le. Front. En. Faisant. Des. Vibrations. Avec. La. Bouche. Contre. Ma. Joue. Alors. Je. Sais. Que. Je. Peux. Me. Calmer. Que. La. Journée. Est. Bien. Venue. Dans. Ma. Nuit. Et. Que. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. Linfirmière. Est. Là. Et. Quelle. Est. Toujours. Gentille. Avec. Moi. pour. Eponger. Leau. Salée. De. Mes. bulles.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Géla. Certitude. De. Ce. Que. Géda. Veugle. Anmoi. Parce. Que. Anmoi. II. Y. A. Des. Choses. Qui. Sont. Invisibles. Ha. Lextérieur. Que. Cé. De. Mes. Bulles. Que. Vient. Linvisibilité. Du. Dedans. Rudolph. Goësh. De. Schwëring. Vient. Chaque. Matin. De. Lextérieur. Dans. Ma. Boîte. Je. Sais. Que. Cé. Le. Matin. Dans. Ma. Boîte. Depuis. Que. II. Rentre. Pour. Me. Lancer. Un. Seau. De. Liquide. Froid. Du. Puit Dans. La. Cour. II. Me. Lance. Le. Liquide. Sur. Le. Corps. Pour. Me. Laver. Et. Je. Butte. Toujours. Toujours. Toujours. Contre. Lô. Parce. Que. Je. Ne. La. Vois. Pas. II. Y. A. Un. Bout. De. Savon. Aussi. Que. Je. Vois. Lui. . Ha. Son. Odeur. De. Lavande. Si. On. Change. De. Savon. Je. Ne. Me. Lave. Plus. Je. Leur. Ai. Dit. Un. Jour. Alors. Ils. Me. Donne. Le. Même. Savon. Ha. La. Lavande. Que. Je. Vois. Ha. La. Lavande. Par. Les. Narines.

Nous. Sommes. Le. Deux. Septembre. Mille. Neuf. Cent. Onze. Mardi. Je. Pense. Cé. Peut-être. Mardi. Aujourd'hui. Ce. Qui. Revient. Au. Même. Chaque. Jour. pour. moi. commence. Lorsque. Géla. Certitude. De. Ce. Que. Gé. De. Veugle. Anmoi. Parce. Que. Des. Choses. Sont. Invisibles. Pour. Lextérieur. Et. Que. Cé. De. Mes. Bulles. Que. Vient. La. Nuit. Pas. De. Mes. Narines. Que. Gé. Très. Jolies. Dit Rudolph. Goesch. De. Schwëring- Lorsque. Je. Les. Pinces. Pour. Ne. Pas. Savoir. Que. Cé. Le. Matin. Ha. La. Lavande. Quand. II. Rentre. Dans. Ma. Boîte. II. Me. Dit. Que. Je. Me. Secoue. Pendant. Mon. Sommeil. Par. Petit. Points. Sur./ Mon. Bras. Et. Je. Suis. Certaine. D'être. Restée. Eveillée. Toute. La. Nuit. Dans. Ma. Boîte. Ha. Tourner. En. Rond. Ha. Cogner. Ma. Boîte. Sur. Les. Murs. De. La. Boîte. Carrée. Gé. Pas. Pu. Eviter. La. Table. Que. Je. Sais. Pourtant. Etre. Ha. Six. Heures. Du. Lit. Que. Je. Souille. Chaque. Matin. Pour. Supporter. Lodeur. De. Lavande. Qui. Rentre. Par. Les. Trous. De. Mon. Nez. Et. Fait. Des. Décharge. Dans. Léponge. Toute. Nervurée. La. Coquille. Creuse. De. Mer. Vide. Que. Je. Garde. Dans. Ma. Boîte. Emprisonnée. Par. Lopaque. Des. Deux. Bulles. Que. Gé. Dans. Les. Paupières. Et. Qui. Vivent.

Les. Grenouilles. Sont. Des. Zombies. Petites. Baltes. Froides. Et. Je. Déteste. Quon. Mappelle. Ainsi. Parce. Que. Ça. Saute. Dans. La. Boîte. Je. Me. Cogne. Au. Murs. De. Lintérieur. Ceux. Qui. Sont. Posés. Derrière. Mon. Visage. De. Grenouille. Ecrit. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Sur. ma. paume. Que. Je. Reconnais. Par. Lodeur. Qui. Lui. Est. Propre. Cé. Une. Sorte. De. Taupe. Quil. A. Lintérieur. Et. Elle. Ne. Cogne. Pas. Elle. Ne. Cogne. Jamais. II. Répète. Elle. Est. Douce. Elle. Est. Douce. Elle. Est. Douce. Mais. Elle. Rogne. Les. Feuilles. De. Sa. Boîte. II. Dit. En. Me. Passant. La. Lavande. Du. Savon. Entre. Les. Cuisses. Que. Gé. Très. Jolies, écrit. Rudolph. Goesch. De. Schwëring. Que. Je. Ne. Vois. Pas. Mais. Par. Son. Odeur. Oui. Mieux. Et. Savoir. Son. Odeur. Fait. Que. Je. Le. Vois. Qui. Me. Passe. La. Main. Avec. De. La. Lavande. Entre. Les. Cuisses. Ça. Me. Gêne. Beaucoup. Parce. Que. Je. Ferai. Peut-être. Des.

DOSSIER

Enfants. Par. Là. Et Quils. Seront. Aussi. Veugles. Comme. Moi. Parce.
Kon. Se. Frappe. Peut-être. Contre. Les. Murs. De. L'intérieur. Comme.
Moi. Dans. La. Boîte. Dirait Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben.
L'infirmière.

Ça. Frappe. Quand. Je. Me. Dis. Ça. Si. Ils. Tiennent. De. Leurs. Mère.

Schloss. Werneck. 5 septembre 1911

Nous. Sommes. Le. Cinq. Septembre. Mille. Neuf. Cent. Onze. 1911.
Deux. Jours. Avant. Le. Sept. Septembre. Mais. Ça. Ne. Change. Rien. Gé.
Cinq. Quante. Trois. Ans. Neuf. Mois. Douze, jours. Six. Heures. Et. Cent.
Quarante. Deux. Unités. De. Ma. Vieille. Horloge. Dombre. Qui. Me. Le.
Dit. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. L'infirmière. Ah. Bah.
Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. L'infirmière. Est. Venue.
Dans. Ma. Boîte. Pour. La. Dernière. Fois. Aujourd'hui. Gé. Reconnu. Lodeur.
Qui. Me. Frappe. Dans. L'intérieur. Du. Nez. Sous. Mes. Bulles. Mortes.
Et. Gé. Vu. Mademoiselle. Elise. Holzmeier. de. Erbshauben. L'infirmière.
Sans. La. Voir. Lodeur. Se. Construisait. Mais. Elle. Se. Construisait

Jan Baetens

Mourning Picture

Quatre Extraits

Le cycle « Mourning Picture » propose des variations très libres sur la toile du même nom d'Edwin Romanzo Elmer (1850-1923). Ce tableau, qu'on peut voir au musée du Smith College (Northampton, Mass., tout près de Amherst, petite ville de Nouvelle-Angleterre que ne quitta jamais Emily Dickinson), évoque à première vue les « conversation pièces », c'est-à-dire les portraits de famille « informels », faits dans l'intimité, du 18^e siècle. Il représente l'artiste et sa femme dans un jardin idyllique, presque hyperréaliste, avec leur fille unique de neuf ans et son petit agneau. L'œuvre doit sa renommée (locale) au fait que la couleur utilisée pour peindre le ciel a séché de manière trop rapide et irrégulière, le bleu clair uniforme de la moitié supérieure du tableau étant plein de craquelures visibles de très loin. La fille était décédée quelques mois avant qu'Elmer se décide à peindre son portrait de famille.

Smith College of Arts (Northampton, Mass.)

Déclaration de cocagne en vieille terre indienne
Jamais refermée à cause des noms subsistant.
A l'arrière d'un parking de centre commercial (avec
Piscine & hôpital) des cars gratuits pris d'assaut
Par une moyenne d'âge encore subalcoolique
Installée bruyante comme si je n'étais pas là.
Depuis l'éternité d'hier un droit de passage
S'accorde qui sans discontinuer peuple des musées
Les salles blanches de nuit comme de jour, couvant
De ses machines amoureuses l'œuvre de tant de vies,
Rendant indistinctes les sorties et les entrées
A chaque nouveau visiteur. Je me voyais *tombant*
En arrêt devant les visages de tes parents, non
En mesure de regarder, pour rien au monde,
Ce regard jamais vieilli.

DOSSIER

Sans titre

Ceux qui font vivre le musée,
celles qui l'alimentent
en chefs-d'œuvre chaque année et
en blocs d'admiration recyclables,
ils descendent tous des Smith
(soit en ligne directe, soit ayant trouvé l'astuce
de prendre leur place au banquet
comme les y autorise leur Sté),
c'est-à-dire d'un Mr. Dupont-Durand
uni un jour à une Miss plus anonyme encore.

Et toi, dans cette annexe de collège
pour jeunes filles, au milieu
des tableaux anciens dont tu partages,
muette d'admiration, le rimant sarcophage,
veux-tu, au même titre que tes actionnaires,
que l'accélération du temps s'amuisse,
que la beauté des arbres accrochés cache
l'irréversible retrait de la forêt,
d'abord peinte (dans ton dos),
puis abattue également.

Meanwhile

Dominicale même
Les jours non fériés,
Déjà refusant le rythme,
Ton Amérique à toi
S'accrochait à ses rimes,
Domestiquement sauvage;
Habillée des teintes
De la robe des vaches*
Et comme les perroquets,
Si on ajoute le pistache.
Saveurs des temps de jeûne.
Puis le trafic trop jeune
A crevé tes yeux
De verre, qui survivent
Dans ce petit musée.

En filigrane

On peut, à Amherst, des heures durant,
Outre penser à des incipits comm'ça,
Se plaire à ne pas trouver la maison
D'Emily Dickinson, que justement
L'on s'attendait à trouver aussi connue
Que chez nous Tintin. Statue visible.
De la route. Puis cette maison qu'
Est incapable de seulement situer
Le personnel de la mairie, sorte
De Banque US (car ne sommes-nous pas
Allés là-bas !), non pas version coffre-fort
Impersonnelle, mais mi-bureau,
Mi-magasin de meubles « en poutr. auth. ».
Omniprésence, donc, de la tombe
& du bois clair, surtout entre tous ces arbres

Alain Chevrier

Sonnets monolettriques
Épigrammes anagrammatiques -
Extraits

Extrait n°1 : L'Histoire

AOÛT 14	LE SENS DE L'HISTOIRE	LE RÊVE SOCIALISTE
C A R N A G E	E M P I R E S	M I S È R E S
G A R A N C E	P É R I M É S	R E M I S E S

LES CRIMES DU SIÈCLE	OUSTACHIS	RUINES
F A M I N E S	C R O A T E S	É B O U L I S
I N F A M E S	A T R O C E S	O U B L I É S

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

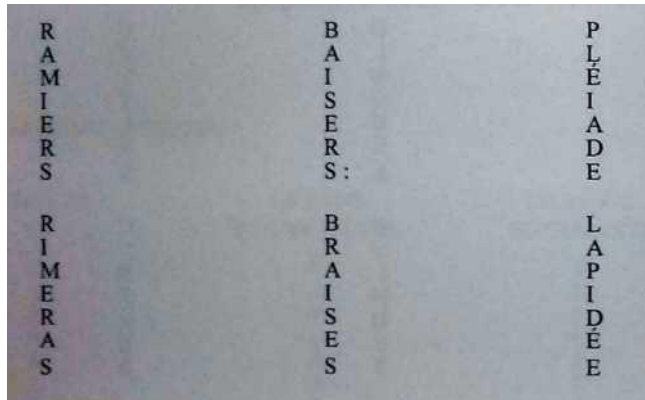
LA ROYAUTE ANGLAISE	EXCENTRIQUES ANGLAIS	GOLDEN BOYS
T H E R E	D I N G U E S	C R E T I N S
H E R I T E E	G U I N D E S	C I N T R E S

L'EMIR	ALGERIENS	IMMIGRES AFRICAINS
B E D O U I N	N U M I D E S	M A L I E N S
B O U D I N E	D E M U N I S	L A M I N E S

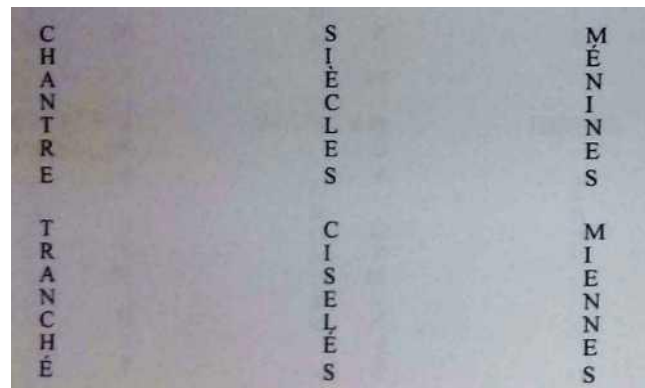
DOSSIER

Extrait n°2 : L'Art

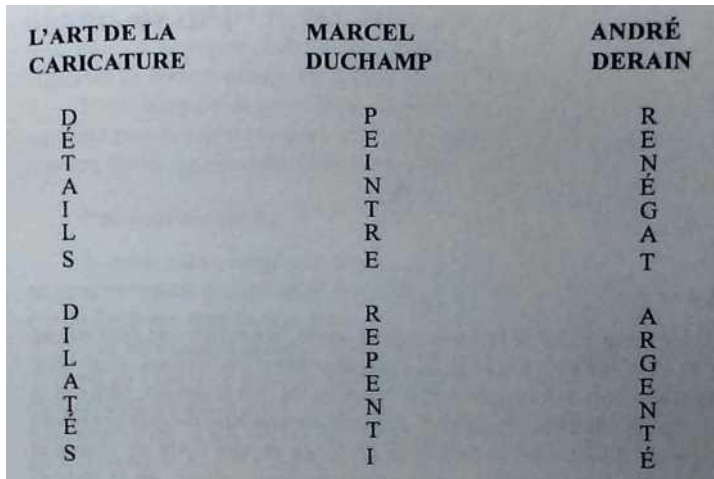
POÈTE PERSAN POUR RÉSUMER MALHERBE
 LOUISE LABÉ



ANDRÉ CHÉNIER LES TROPHÉES
 VÉLASQUE



RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES



BODYART

T
É
T
I
N
E
S

T
E
I
N
T
E
S

MUSIQUE MODERNE

C
O
N
C
E
R
T

G
O
N
G
R
E
T:

M
E
L
O
D
E

D
è
M
O
L
|
E

Michel Clavel
Passe-passe

A.

Chez A.

A. est propriétaire de la maison qu'il habite, une maison de deux étages, longue, basse, assez caractéristique de l'habitat poitevin traditionnel : murs blanchis à la chaux, toit de tuiles rondes, volets bleu roi. Sur le devant, côté rue, la pelouse régulièrement entretenue est traversée par une allée de graviers blancs tandis que de l'autre côté le terrain se prolonge en une sorte de champ et verse doucement sur le marais. On croise successivement, en le remontant, huit peupliers, trois aulnes, un massif d'iris et enfin un local injustement dit « à vélos » puisque y sont aussi remisés des chaises de jardin, des tréteaux, des cirés, des matelas pneumatiques et une brouette.

De là, on entre de plain-pied dans une cuisine à l'ancienne (pas de frigo, c'est dire !), que l'on devine constamment curée, où aucune chance n'est laissée à la crasse. La poussière n'a jamais le loisir de se poser sur les tommettes, la table de chêne est toujours briquée, trois cent soixante-cinq jours par an les cuivres étincellent.

La composition de l'autre pièce, en face, est d'une géométrie parfaite : un bureau carré au centre d'une pièce carrée, sur le bureau un sous-main CT cuir, sur le sous-main un stylo et une pile de feuilles blanches. C'est tout. A gauche, le mur est bardé de livres jusqu'au plafond ; une peinture de bon format mais de méchante facture (disons-le tout net : une grande croûte) écorche le mur de droite.

Un escalier mène au premier étage où les deux chambres se font face.

Celle de A. est teinte de nostalgie : papier peint à fleurs, console en loupe d'orme, vaste lit d'époque au-dessus duquel, épinglées sur un pêle-mêle, jaunissent les photographies de bonheurs perdus.

Entrer dans la chambre de l'enfant est particulièrement émouvant, les volets sont fermés, le lit est *fait*, tous les jouets sont rassemblés dans une caisse en bois.

Au fond du couloir, à côté des WC (des WC très propres, très blancs), on entre dans une salle de bain lumineuse : baignoire ancienne sur pied, meuble de toilette en marbre, coupe-choux à manche d'ivoire, blaireau, mousse à raser, flacon d'eau de Cologne Mont-Saint-Michel...

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

On accède aux combles par une petite trappe. C'est un espace exigu, encombré d'innombrables antiquités et souvenirs de famille (cartes du Jockey Club, service à thé en vieux Sèvres, planche à repasser, lampes à alcool, pièces d'horlogerie, boîte de jeu Chimie 2000...). Pendus aux poutres, des vêtements de femme, comme endormis, prennent tranquillement la poussière.

N'oublions pas la cave. Quelques bons vins y vieillissent. On y trouve aussi des pommes de terre, des paniers d'oranges et, dans le garde-manger, du saumon fumé, du chocolat Côte d'Or et des biscuits Petit Ecolier.

Une journée de A,

A. mène une vie rangée. C'est un homme d'ordre et de mémoire, un homme au caractère calme qui jamais ne se froisse, ni ne s'énervé ni ne sort de l'attitude que délimite son sens du bon droit.

Il se lève chaque matin à cinq heures précises et se rend à pied au bureau de poste où l'attend le gros sac de toile qu'une camionnette est venue, dans la nuit, déposer devant la porte. Il le pose dans l'arrière-salle, le dénoue et déverse son contenu sur le sol, un tas de lettres, de cartes, de paquets et de journaux qu'il reprend un à un et classe selon l'ordre de sa tournée.

A sept heures et demie, il enfle sa casquette, prend sa serviette et d'un pas tranquille, se dirige vers le marais où une barque l'attend. Ici, les canaux sont les voies obligées du service public, le seul moyen d'atteindre toutes les fermes du village et certaines, bien qu'inaccessibles par les chemins de terre, n'en demeurent pas moins habitées par d'indéfectibles abonnés à Ouest France ou d'infatigables épistoliers. Depuis des années, A. pousse sur sa perche, emprunte le même parcours sinueux à travers les fossés et les rigoles, fait silencieusement glisser sa barque sur les nappes de lentilles ou sur les nénuphars et, ondin farouche, s'approche des boîtes aux lettres plantées sur les rives pour sitôt repartir.

Dans la poésie - et parfois la brume - de ces premières heures, A. porte des messages venus de la France entière et c'est un peu la vie des provinces, l'accent de Marseille, le soleil de Juan-les-Pins ou les neiges de la Savoie qu'il dissémine aux quatre coins de son village.

Vers treize heures trente, sa tournée finie, A. débarque, raccroche sa casquette et salue le guichetier. Il traverse la place et file au bistrot où la patronne, Suzette, lui sert le plat du jour et un quart Vichy. U déjeune seul, on respecte sa peine : on lui fiche la paix.

Il rejoint son domicile vers quinze heures, contourne l'école, longe le mur extérieur du cimetière (ce cimetière où il vient chaque dimanche visiter ses brutalement disparus) puis, arrivé chez lui, sombre dans un sommeil réparateur avant de finir sa journée à jardiner ou bricoler.

Du moins le croit-on. Car ce qu'on ignore c'est que A. aime écrire. Depuis plusieurs années déjà, avec la même régularité qu'il conduit sa vie, il remplit ses feuilles blanches et là, ça y est, il a fini un roman. Qu'il a d'ailleurs trouvé assez honnête pour le soumettre à un éditeur parisien.

A reçoit une réponse de l'éditeur.

On l'imagine, intimidé et ému, l'apercevoir un matin parmi le courrier à distribuer, immédiatement s'en saisir, l'ouvrir, la lire... C'est une lettre engageante signée d'un Directeur Général qui avoue son enthousiasme : il aime beaucoup, il adore, il est même prêt à publier le manuscrit que A. a envoyé. Seulement il a reçu d'une certaine Mademoiselle L. (de Paris), un manuscrit strictement identique. Que faire ? Lui rien, c'est à L. et A. de régler ça entre eux.

Quelle histoire hallucinante ! se dit A. Comment a-t-elle pu arriver ? Comment cette jeune femme a-t-elle pu écrire le même texte que moi ? Elle doit être un autre moi-même... Et toute la matinée, debout sur son bateau, il pousse et pense à ce double littéraire, commence à croire à un don du ciel, qui sait ? peut-être l'âme sœur. Il sent que le deuil se termine, que les cœurs en berne et les faces tristes ne sont déjà plus de saison, qu'il faudrait ranger les crêpes.

Rentré chez lui, il prend sa plume et écrit à L. :

Ma chère amie,

Osé-je vous appeler ainsi, vous qui par un invraisemblable concours de circonstances écriviez mon livre tandis que j'écrivais le vôtre ? Oui, il ne paraît pas incongru de se prétendre intime quand, sans même se connaître, on couche aux mêmes instants les mêmes mots sur le papier.

Et pourtant nos identités restent des énigmes.

Qui êtes-vous ? Quel âge avez-vous ? Quel est votre métier ? Avez-vous déjà publié ? Du combien chaussez-vous ? Racontez-moi...

Tout ce qui vous touche. Mademoiselle, m'importe désormais au plus haut point.

Ah ! si vous saviez combien je suis curieux de vous rencontrer: venez me voir dans le Poitou, je serai content de vous y faire découvrir mon beau patelin. Pourquoi pas dès la fin de cette semaine ?

Bien à vous.

A,

Dès le lendemain, il reçoit cette lettre de L.

Monsieur,

Je voulais vous passer un coup de fil, mais nulle part cependant je ne pus trouver votre numéro de téléphone J'écris donc ce que je m'apprêtais à vous dire de vive voix : un éditeur à qui j'ai envoyé mon manuscrit prétend l'avoir également reçu de vous !!!

Cette histoire est bien difficile à croire. Aussi je propose, Monsieur, de rapidement nous rencontrer pour la tirer au clair.

Venez me voir à Paris aussi vite que vous le pourrez.

Expressions distinguées.

L.

Non, dit A, ces quelques mots sont vraiment beaucoup trop secs, trop rèches. Ils ne peuvent être une réponse aux miens. Nous avons dû écrire et envoyer chacun notre lettre en même temps. Comme quoi nous agissons toujours pareil et sommes décidément faits l'un pour l'autre. Dimanche prochain en tout cas, plutôt que retourner sur ma tombe, j'irai visiter cette demoiselle dans la capitale.

Le dimanche suivant

A., au petit matin, se lève comme un seul homme, prend une douche, un café, le premier car pour Niort, et de là, un TGV direct pour Paris.

Le voyage dure un peu plus de deux heures. A. essaie de lire le journal mais n'y accorde aucune attention, ne relève rien, reste indifférent aux nouvelles du monde. A travers la vitre, il voit défiler des paysages de campagne, des petits villages, des routes bordées d'arbres, des cours d'eau et des ponts, tout ça glisse aussi sous ses yeux, son regard suit juste, deux trois secondes, la course d'une Peugeot indigo sur une autoroute. Il ne semble rien saisir autour de lui, n'entend pas les cris des enfants, ne remarque même pas l'être repoussant installé en face, la grande chose laide et flasque dont les cheveux s'entortillent et les dents se chevauchent. À la voiture-bar il avale - s'en rend-il seulement compte ? - un feuilleté au fromage de chèvre, une tarte ~~aux~~poires puis trois croque-madame.

Il ne pense qu'à L;

Gare Montparnasse, il monte dans l'autobus 91, descend à la Bastille, remonte en sifflant le boulevard Beaumarchais, la rue des Francs Bourgeois, celle de Sévigné, passe, sans le voir, le musée Picasso et accède à l'immeuble de la bien-aimée.

Pourvu que L. soit là, espère-t-il les yeux levés vers ses fenêtres, que je la rencontre enfin !... Et il vole au quatrième où il trouve ouverte la porte de son appartement. Y a quelqu'un ? demande-t-il en la poussant. Personne ne répond. Pas un chat. Enfin si, justement en voilà un, sorti d'on ne sait où et qui se frotte contre ses jambes. Ta maîtresse ne doit pas être loin, dit-il, je vais l'attendre.

Il se tient dans une grande pièce, manifestement une espèce d'espace à tout faire, à la fois hall d'attente, bibliothèque, cuisine, bureau et salle de lecture. C'est dans ce charmant petit bazar que L. a dû écrire notre livre, se dit-il attendri, elle doit y passer le plus clair de son temps. Je l'imagine là se préparer chaque matin, traîner en petit linge au milieu de tous ces objets, parler dans ce combiné téléphonique, poser sa main sur ce bar... Est-elle brune, blonde ou rousse ? Je l'ignore. Et A. rêveur de vouloir attendre encore, de regarder, assis, debout, rassis, de s'ennuyer un peu, de bâiller, de s'endormir dans un fauteuil, de faire le rêve étrange et pénétrant d'une femme inconnue qui l'aime et le comprend.

DOSSIER

Soudain il se réveille : vingt-trois heures quarante et toujours personne. Curieusement les lieux semblent changés, devenus familiers. Je la retrouverai bientôt, pour l'heure il faut se coucher. Peut-être la verrai-je demain, ajoute-t-il en s'étendant dans ses draps.

Le lendemain

Pendant la nuit A. dort mal et fait d'affreux cauchemars. Egaré dans un royaume épouvantable, il se revoit enfant, on le poursuit avec un balai, des torches en feu lui foncent dessus, il est sacrifié lors d'une messe noire et s'éveille en hurlant. Plongé dans l'obscurité, il croit horreur ! que tout a noirci, demande ce qui se passe, pourquoi sa mémoire s'est effritée.

Mais non ! dit-il rassuré, où ai-je la tête ? Je suis chez L., nous sommes lundi. Il faut aller travailler.

Et le voilà illico dehors, cherchant le bureau postal du quartier. Une mère se rendant à l'école avec son enfant, son grand fils d'au moins huit ans, et à qui il demande le renseignement, l'envoie vers celui de la rue des Archives dans lequel il entre. Sur le mur près de la porte, et sur le thème «Protestons», une affiche aux couleurs rouges appelle les classes laborieuses à combattre les pratiques rétrogrades des chefs, à se libérer de leurs méthodes douteuses, lesquelles jouent souvent en faveur du grand capital.

Le directeur le voyant la lire l'appelle :

- Allez, amène-toi mon ami. Prends donc ces prospectus sur l'étagère et va les porter aux quatre coins de la ville.

- Comment ? Quoi ? demande A. qui n'est pas sûr de bien entendre.

- La pile, là, sur l'étagère. Et plus vite que ça, nom de nom !

A. en prend un et y jette un œil : Carrefour propose Whiskas à prix d'ami.

- On n'est pas là pour s'amuser, lui lance l'homme avec colère. Cesse de tire, ça t'empêchera de réussir.

Misérable cloche ! rage A. en sortant Croit-il que diriger les autres c'est leur passer des savons ou les corriger ? Non mais alors. Et en plus avec ça, ce chariot voudrait me donner des leçons. Des leçons ! À moi !... Il tombe mal. Soupçonne-t-il son ignorance ? Un jour je serai un auteur méchamment célèbre, mes œuvres seront publiées, vendues et achetées. Mais bon. Ma route est longue hélas et c'est cette pitoyable prose publicitaire qu'il me faut maintenant diffuser...

Une fois dehors A. ne sait pas, à vrai dire, où aller. Et ne sait pas plus où il est. Il avance au hasard, essayant de se situer d'après ce qu'il voit, le nom des rues ou les enseignes des magasins, mais en vain. Soudain quelque deux cents Allemands l'entourent, tous chaussés de Spartiates. Que fabriquent-ils ici ? A. cherche autour de lui l'explication de cette incroyable invasion. Ces touristes sont venus voir la cathédrale Notre-Dame, comprend-il en levant le nez. Qu'elle est belle... Oh ! Et ça c'est l'Hôtel-Dieu !

Emballé par cet aperçu, il se hâte de finir son travail et décide de visiter les

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

monuments. Il fait soleil, le temps est doux et A. plein d'allant marche le long des quais, reconnaît au loin le Louvre et plus près l'Académie Française. Là se retrouvent les meilleurs de la littérature nationale, déclare-t-i) sans hésitation ; dans quelques années, je serai appelé à briller parmi ces êtres exceptionnels.

Et plus tard, devant la Maison de la Radio, il poursuit très emporté : ici on me sollicitera souvent, on me tendra les micros, mes lecteurs m'entendront sur les ondes et boiront mes mots.

Le soir, A. retourne chez L.

Elle n'y est toujours pas.

Ça ne le désespère pas : il n'est plus si pressé de la rencontrer, il juge finalement que son séjour est une sacrée expérience et qu'il ne donnerait surtout pas une journée à Paris pour dix dans son village.

Il décide de rester là, de s'y inviter... de façon peut-être définitive, qui sait ?

D'ailleurs il s'engage ce soir-là dans l'écriture d'un nouveau roman.

L.

ChezL^Ejr

C'est à Paris, rue de Poitou, au numéro vingt-huit.

Poussez la porte de l'immeuble, ne faites pas cas de l'entrée, des vélos encombrant et les peintures s'effritent, prenez l'escalier jusqu'au quatrième étage.

L. habite là.

On pénètre immédiatement dans une grande pièce lumineuse, une pièce comme on en voit beaucoup dans le Marais, avec de hauts murs blancs et des poutres au plafond. Face à la porte d'entrée, un bar en bois clair délimite ce qu'elle appelle son «coin cuisine», un espace exigü où elle boit debout chaque matin un café et où elle avale chaque soir un plat cuisiné rapidement passé au micro-ondes, tandis qu'à ses pieds, près du frigo, Picasso mange-tranquillement sa demi-boîte de Whiskas au saumon.

Devant le bar, sous la poussière, une table et des chaises de bistrot attendent les faveurs de leur propriétaire. En vain : elle les ignore et vient plutôt se carrer dans un fauteuil club près des fenêtres pour lire, fumer, téléphoner, poser son regard sur ses étagères, ses innombrables étagères sur lesquelles elle pose d'ailleurs tout, des livres bien sûr (rangés n'importe comment, debout, couchés, retournés, sans aucun ordre, le *Roi des Aulnes* chevauche un précis de chimie pneumatique, *Don Juan* est sur *Ondine*, les *Misérables* sont disséminés, Beaumarchais égaré dans la poésie allemande), mais aussi des prospectus, des factures, une carte d'identité, un chausse-pied, des pièces anciennes en cuivre, une

DOSSIER

casquette de jockey, une flasque d'alcool de poire, une part rassise de biscuit de Savoie et des boîtes d'archives régulièrement arrivées du Bazar de l'Hôtel de Ville ou de chez Habitat, et dans lesquelles elle finit par déverser pêle-mêle tous ces objets incongrus les jours où elle se dit qu'il faudrait ranger un peu.

Le plus souvent cependant, elle vient s'installer devant ce qui lui sert de bureau, en fait une planche de peuplier sur deux tréteaux, où elle corrige des compositions françaises et des devoirs de géométrie au milieu de bricoles invraisemblables (croûtes de fromage, carrés de chocolat, pommes de pin, quartiers d'orange, épingles à linge, cure-dents...) qu'elle repousse sans cesse de la main pour faire place nette.

Et maintenant, ouvrez la porte (non ! pas celle-là, ce sont les WC, et même les doubles WC puisque le chat y trouve également sa caisse), entrez dans la chambre. Elle est sombre, il n'y a pas de lit, juste un matelas de mousse posé à terre au-dessus duquel, au mur, jaunit une affiche de *Quai des Brumes*. Des vêtements froissés traînent sur le sol parmi les draps et les *Maison et Jardin*, *Onze*, *Première*, *Lire*, *Capital* et autres *France-Dimanche* que L. feuillette avant de s'endormir.

L'appartement n'est pas vaste. Aussi avons-nous le temps d'apercevoir la salle d'eau. Voyez, c'est Spartiate, une douche, une brique de savon de Marseille et des serviettes rêches.

Une journée de L.

L., vous l'auriez deviné, ne verse pas dans le paraître. Elle n'est pas une de ces demoiselles apprêtées qui, entourées d'un tas de flacons, aiment à se peindre les yeux, se frotter le nez et s'entretenir le cuir pendant des heures. Sa toilette est aussi longue que son petit déjeuner : sitôt tirée du sommeil, la voilà levée et déjà dehors. C'est qu'il est tard et qu'on l'attend.

«Ça va, les enfants ?» lance-t-elle en arrivant, et trente petites voix remplissent la salle de classe d'un grand oui de bonheur. Tous adorent cette étrange maîtresse avec qui ils rigolent et comprennent tout. Ses méthodes n'ont rien de traditionnel : elle ne les oblige jamais à quoi que ce soit et change ses cours selon les circonstances. Un des enfants a glissé et s'est écorché sur le gravier ? La classe sur-le-champ prépare un quatre quarts pour l'en consoler. Et c'est ainsi que constamment on s'amuse, qu'on joue aux dames, qu'on fait des crêpes Suzette et des courses en sac, qu'on jardine, qu'on plante des arbres, qu'on cire les bureaux, qu'on fabrique des jouets en papier journal, tandis que L. poursuit ses leçons, raconte histoires sur histoires, parle successivement des horlogeries de la Chaux-de-Fonds, de la cathédrale de Cologne, du musée du Louvre ou de la célèbre épistolière Madame de Sévigné, qu'elle sollicite bon sens et mémoire, soumet des énigmes : combien y a-t-il d'heures dans une semaine ? en combien d'an-

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

nées la terre tourne-t-elle autour du soleil ? où est la capitale de la Côte d'Ivoire ? que veut dire l'expression «mener sa barque» ?...

Les écoliers, contents de ne jamais être laissés tranquilles, se rassemblent autour d'elle, se pendent à ses manches, chacun cherchant à répondre le premier. Voilà pourquoi tous finissent par aimer l'école, tous y compris les laborieux, les farouches et les nuis en thème.

Les journées passent vite, et vers cinq heures quand elle a entendu la cloche, L. a déjà salué son jeune public et soudain disparu. Les enfants sont tristes, ils n'en ont pas eu assez, ils auraient voulu prolonger les heures ou déjà être demain.

Mais L. remonte la rue Chariot, traverse la rue du Perche, marche vers son domicile et parfois, la nuit, en repart. Elle sort rejoindre des amis en quelques lieux parisiens, la Bastille, Saint-Michel ou Montparnasse mais plus souvent reste chez elle à écrire.

Car depuis toujours, avec son enthousiasme caractéristique, elle noircit des paquets de feuilles format A4 et cette fois ça y est, elle a terminé un roman. Qu'elle a jugé assez réussi pour l'envoyer, il y a quelques jours, à Un éditeur de la rive gauche.

L. reçoit une réponse de l'éditeur.

C'est une lettre manuscrite, écrite par un homme de caractère. A trois reprises la plumé en or massif de son stylo Mont-Blanc a même traversé le papier.

Mademoiselle

J'accède à un âge (quatre-vingts et des brouettes) où un honnête homme doit savoir raccrocher. Il me faut désormais regarder mes cheveux blanchir, doucement vieillir et, disons-le brutalement, prendre la vie côté cimetière. Un jour viendra où ma méchante femme portera mon deuil, je serai enfin en paix, poussière oubliée sous le marbre et le chêne, mais restera la prose de ceux que j'ai découverts et publiés au fil des années.

Vous pouvez être de ceux-là, et je crois parmi les meilleurs.

Je n'ai passé ma vie qu'au service des livres, de longues heures à silencieusement parcourir les manuscrits qu'on m'envoyait. Certains m'ont rasé, d'autres endormi, peu m'ont emballé. Ce matin, après avoir fini mon thé, j'ai saisi le vôtre sur le dessus de la pile et l'ai emporté dans ma baignoire. Ça a été comme une étincelle dans la nuit, je l'ai lu d'un coup, il était parfait, je venais de tomber là sur un chef-d'œuvre, peut-être un nouveau monument de notre littérature, j'étais comblé, indifférent aux cris de la patronne qui m'intimait pourtant l'ordre de libérer illico ta salle de bain (ça bardait sec!).

DOSSIER

Je le publierais sans hésitation si, sur la pile, le manuscrit suivant n'était pas strictement identique Mot pour mot. Il m'a été envoyé par un certain A. (des Deux-Sèvres).

Qu'est-ce à dire ? Qui a emprunté à qui ? Je suis trop ancien dans ce métier d'éditeur pour m'émouvoir des pratiques de notre époque. Dénouez-moi ça tous les deux et accordez-vous. Je publierai dès lors qui de droit.

Veillez croire, Mademoiselle, et autres ronds de jambe distingués.

Devant cette lettre, L. a du mal à contenir sa colère. De quel droit, se demande-t-elle, un inconnu oserait-il prétendre être l'auteur de mon texte ? C'est moi et moi seule qui l'ai écrit ! Comment ce monsieur A. peut-il un seul instant s'imaginer me bernier de la sorte ? Je l'appelle sur l'heure.

Aux renseignements téléphoniques, on prétend ne connaître aucun abonné de ce nom. Elle, très remontée, lui envoie un courrier et lui propose une rencontre à Paris, une franche explication au plus vite.

Dès le lendemain, elle reçoit une lettre de lui. Une lettre aux accents attendris où l'homme s'avoue saisi par l'incroyable hasard. D aimerait y voir le signe de quelque chose, espère la rencontrer, devenir son tendre ami et l'invite même à lui rendre visite dans sa province.

Le mot est charmant, le ton patelin. Chercherait-il à m'entortiller ? se demande L. dans un premier temps. Mais non, même pas, ce cave semble vraiment ému... Quelle tuile ! se dit-elle en jetant sa lettre au panier. Est-ce ma chance d'être tombée sur pareil blaireau ! Très bien. Dimanche prochain je débarque dans son village.

Le dimanche suivant.

Elle se lève de bonne heure, retrouve garée sur un bateau, rue du Pont aux Choux, sa Peugeot 30S, un vieux coupé indigo qui tient plus de l'antiquité que de la voiture et qui, une fois entre ses mains, ne respecte plus les règles : ce matin, pour sortir de Paris, elle fonce sur les boulevards, s'enfile dans les couloirs d'autobus et ignore les feux rouges aux carrefours.

Beaucoup d'hommes (et quelques femmes) pensent que les femmes conduisent mal. Je ne sais pas si vous trouvez ce point de vue injustement rétrograde mais l'attitude de L. au volant ne vous amènerait pas à le combattre. Asseyez-vous à ses côtés, vous verrez, ça relève du cauchemar. Longez un canal, un fossé, croisez une camionnette, engagez-vous dans une route sinueuse ou prenez-en une autre bordée d'ormes, c'est toujours la même expérience hallucinante : vous croyez que la route file direct vers le cimetière.

Là ça va, pour ce voyage elle n'a personne à intimider. Elle se dirige seule sur l'A10, plein Ouest La vie est belle, le soleil brille, un TGV glisse à travers la plaine, Radio Nostalgie diffuse *Toi et moi contre le monde entier* et des messages publicitaires aussi engageants qu'une remise exceptionnelle dans les

magasins *Iris* où lentilles, loupes et faces-à-main sont vendus à prix de gros.

À Niort, elle sort de l'autoroute et prend la nationale 148. Le village de A. n'est alors plus très loin : c'est au cœur du Marais Poitevin, un petit village à croquer, deux mille âmes à peine, manifestement visité. La France semble s'y donner rendez-vous, chaque matin c'est une invasion, les cars déposent des touristes qu'on revoit toute la matinée défilier en familles, passer repasser sur des barques, écrire des cartes postales, acheter des casquettes souvenirs et, bien qu'elle soit située à l'extérieur du centre, photographier la maison de A. dont les murs blancs et les volets de teintes vives font méchamment couleur locale. Allons la visiter, se propose L., et surtout réveiller le doux rêveur qui l'habite.

La porte est ouverte, L. la pousse et entre dans un espace curieusement noir. Y a quelqu'un ? Pas de réponse. La pièce est plongée dans l'obscurité. Elle attend quinze secondes, appelle à nouveau puis, n'entendant toujours rien, se décide à avancer. Elle se prend les pieds dans ? elle ne sait quoi, pense reconnaître des meubles, essaie de les contourner et poursuit son chemin en prenant garde à ne rien toucher. Elle a beau faire attention et compter ses pas, elle finit par se perdre, s'imaginer ici tout en étant là, croire monter en descendant, aller de côté en venant vers, ne faire plus face, tourner chèvre. Elle s'énerve, soupçonne la hausse-trappe, se demande où elle est donc et si ça doit durer encore des heures, donnerait son royaume pour une lampe torche, atteint un mur, se dit enfin : « enfin ! », pousse un volet et se retrouve soudain dans une espèce de grand bureau clair.

Quel bureau affreux ! hurle-t-elle. Et comme la bibliothèque est tarte ! Je vois bien là notre ami sacrifier ses loisirs à, disons, écrire les mémoires d'un guichetier ou le journal littéraire d'un réparateur... Mais décidément pas y écrire le même livre que le mien ! Comment pourrait-il seulement face à cette horreur ? rage-t-elle en remarquant une toile au mur. Tout est pitoyable ici ! Même un petit-bourgeois s'ennuierait... Voyons un peu ailleurs... Oh ! c'est épouvantable ! Ces tommettes, ces nappes vichy... Je rêve ! On se croirait dans la maison de Blanche-Neige. Et à l'étage, ces chambres d'arrière-grand-mères... Ce n'est pas vrai.

On ne peut rester là, c'est trop laid ! Je vais attendre dehors, décide-t-elle, et s'y dirige. Des fleurs, des feuilles, de grands nénuphars sur les calmes eaux, elle trouve au moins là un paysage familier qui la rassure.

Elle se couche sur la pelouse, bâille, ferme les yeux et dort.

Le lendemain.

Elle s'éveille étendue au travers du terrain. Le devoir nous appelle ! déclare-t-elle puis se lève. Nous sommes lundi, il faut travailler. Allons trouver les chères petites têtes blondes du coin, on les mènera vers le savoir. Et elle va à

DOSSIER

l'école du village où, par la vitre de son bureau, Monsieur Roux, le directeur, un brun, la voit, de loin, s'approcher :

- Ah ! Venez, lui dit-il en la recevant dans le hall, l'Académie a donc accédé à mes demandes : le poste est pourvu. Il était temps ! Depuis deux ans nous faisons avec nos propres moyens, c'est-à-dire que le bas-bleu d'ici, une bonne sœur de soixante-trois balais qui aime rendre service et aussi, hélas ! siffler le vin de messe essaye, avec plus ou moins de régularité, de distribuer son douteux savoir à ces fils de ferme. Vous vous apercevrez vous-même de leur crasse ignorance : à sept ans, un sur deux seulement peut lire son nom, à treize un sur trois l'écrire. C'est désespéré !

- Non, sacré Nom ! proteste L. Ni la lecture ni l'écriture ne doivent être inaccessibles. A personne. Ma façon d'enseigner justement, des leçons combinées à des jeux, est indéfectible. Elle agira sur tous vos enfants, même les particulièrement difficiles. Vous verrez : à la fin de l'année, j'en aurai fait des lecteurs infatigables, curieux de tout savoir. Trois au moins auront été reçus au concours général. Allez, au travail ! J'ai hâte de rencontrer vos petits demeurés, on ne pourra bientôt plus les empêcher de lire, j'en fais le pari.

- Que Dieu vous entende ! ajoute, yeux levés au ciel, le Directeur.

Le soir, L. retourne chez A.

Il n'est toujours pas rentré.

Elle s'en fiche : elle n'est plus pressée de le rencontrer. Il faut dire qu'elle a passé une bonne journée à la campagne et qu'elle se sent finalement bien chez lui. Elle est prête à une longue attente sous son toit, un séjour de plusieurs saisons, peut-être même définitif, pourquoi pas ?

Et elle commence là à écrire un autre roman.

Dans Passe-passe, A. et L. sent deux textes différents écrits avec les 2559 mêmes mots.

Dans chaque texte, chaque mot trouve un (et un seul) mot lui correspondant dans l'autre texte.

Marie Etienne
La boîte de camembert

Vers 1978, un ami peintre, Gaston Planet, aujourd'hui disparu, souhaita faire un livre avec moi.
Je lui avais donné un texte, que j'avais situé dans la région qu'il habitait, le marais vendéen.
Il l'avait imprimé sur des rectangles de papier, étroits et hauts, de couleurs différentes.
Il trouvait nécessaires les couleurs différentes.
Moi pas du tout.
J'aime le blanc pour y inscrire les mots de la littérature, je n'aime que le blanc.
Il avait ri.
Il avait conservé les couleurs différentes.
Puis il avait cherché du bois.
Il voulait des planchettes de bois aussi étroites et aussi hautes que les rectangles de papier.
Des planchettes pour serrer les sept pages de papier qui n'étaient pas cousues, qui étaient libres.
Pour les réaliser, il avait découpé le bois de lit de sa grand-mère.
Le bois était très beau, avec des veines rouges, les planchettes, désormais, étaient prêtes.
Il avait découpé sur les planchettes du dessus un trou rond comme un trou de serrure.
C'est un trou de serrure avait-il acquiescé, un trou pour regarder le titre.
Il avait imprimé, à l'intérieur du trou, sur les premières feuilles qui était blanches et cartonnées, mon titre en cercle : *Le Point d'aveuglement*.
Ce qui donnait un rond de texte autour d'un rond de blanc, un point aveugle, ou un trou de serrure par lequel regarder, découpé dans un lit de grand-mère.
Gaston aimait les femmes, il les aimait vraiment
Et moi j'aimais Gaston, même si c'était de loin, avec de la tendresse pour ses cheveux bouclés et l'attention de son regard et sa lenteur patiente.
Mais Gaston n'était pas satisfait, le livre était encore inachevé.
Alors il découpa des panneaux de tissu dont la largeur équivalait à la hauteur des bois.
Imprima les panneaux de bandes rapprochées et grises, de bandes espacées et rouges, où se lisaient des stries.
Ou au contraire, des carrés inégaux où se lisaient des taches et des espaces blancs situés à l'endroit où il avait plié l'étoffe.

DOSSIER

Car il pliait l'étoffe dans le sens vertical ou dans le sens horizontal pour répéter les stries, les taches et les absences.
Répéter les couleurs.
Je n'aimais pas certains mélanges, bleu et rouge par exemple.
Mais j'aimais les bordeaux et les bleus, également d'autres couleurs sur des toiles disparues ou perdues ou jetées ou gardées.
Gardées dans des musées, dans des armoires, dans des bibliothèques, je ne sais pas.
Je ne peux pas savoir, je n'ai pas d'yeux pour regarder ailleurs et loin, à travers la distance, à travers les murailles.
Quand il eut terminé un panneau, il en enveloppa les sept pages de couleurs différentes que maintenaient les bois veinés de rouge.
Le panneau était long, il tourna il tourna autour des pages et des bois.
Le résultat était très beau.
Le résultat était étrange.
Un livre de prières.
Oui de prières, insista-t-il.
Mais Gaston n'était pas satisfait, le livre était encore inachevé.
Je n'aurais pas assez de bois, je n'ai qu'un lit de ma grand-mère et quelques panneaux peints, je dois trouver une autre idée pour des livres moins rares.
Alors il remplaça le bois par du carton épais et les empreintes sur tissu par une empreinte sur papier : la page était en sus.
Il y eut donc huit pages.
Le dessin obtenu était rond, coloré.
Qu'est-ce que c'est ?
Je regardais le rond, je l'aimais à moitié.
Qu'est-ce que c'est, d'où vient-il ?
J'ai, me dit-il, utilisé une boîte de camembert.
J'étais presque choquée.
Ce qui compte, me dit-il, c'est l'idée de structure.
Je connaissais mal la peinture, revenant d'un pays, et même d'un continent, où la sculpture et la peinture n'avaient de sens que rituelles.
Mais je lisais beaucoup, allant venant entre province et capitale, fouillant, trouvant, douée d'accueil, d'attente.
J'avais connu des livres qui répondait à cette idée de la structure.
J'avais aimé qu'on pratiquât le jeu de go et du poème.
Et à présent je comprenais grâce à Gaston, l'intérêt d'une forme inventée, qui s'appliquait à mon poème.
Elle ne signifiait rien et avait de l'humour, même si mon poème, en vers comptés mais non rimés, était tragique, la structure a souvent de l'humour.
Ce qui permet de regarda' ce qu'on fabrique avec détachement, avec rigueur.
Mais qu'est-ce que tu fabriques ?
J'écris, voyons, j'écris, je compte aussi, je multiplie : 7 par 8... 56?

Michelle Grangaud

Vie brève d'Alexandre Dumas, plagiaire

Il naît en plagiant Victor Hugo, ce siècle avait deux ans, etc, plagiat par simultanéité. Il ne plagie qu'à moitié Raphaël Confiant, en n'étant qu'à demi créole. Il ne plagie qu'à moitié Racine en devenant orphelin, de père seulement, à l'âge de trois ans.

Il plagie Flora Tristan, apprenant à lire presque tout seul. Autre plagiat en état de simultanéité, ici approximative.

A l'âge de onze ans, il commet son premier par anticipation et entier, en quittant, accompagné de sa mère, sa ville natale, pour éviter d'être pris par les armées ennemies. Il est clair qu'il plagie ainsi ce que devait faire, au même âge, Raymond Queneau, un siècle plus tard, presque exactement.

Il retombe ensuite dans le plagiat simultané en obtenant son premier gagne-pain d'un emploi chez un notaire, comme Balzac, et à la même époque.

Mais il revient vite et fort brillamment au plagiat par anticipation: plagiant Jacques Bens qui, vers ses vingt ans, monte de sa province à Paris puis plagiant Jacques Jouet en décidant de se tourner vers le théâtre «pour devenir rapidement riche et célèbre». À partir de cette époque et presque jusqu'à la fin de sa vie, il se livre à une série de plagiats par anticipation qui fusent comme feux d'artifice, plagiant François Caradec à ses débuts, en produisant des écrits qui sont signés par d'autres que lui, plagiant Marcel Bénabou par son goût de l'histoire en général et de l'histoire familiale en particulier (*Monte-Cristo* est de toute évidence un plagiat par anticipation *As Jacob, Ménehem et Mimoun : une épopée familiale*), plagiant Jacques Roubaud par son herculéenne force de travail, plagiant Georges Perec par le goût des aventures romanesques extraordinaires, — et quand il invente la devise de ses Mousquetaires, «Un pour tous, tous pour un», on croit voir Raymond Queneau inventer l'Oulipo, ou presque.

C'est encore Georges Perec qu'il plagie, en inventant, toujours pour ses Mousquetaires, un comte de La Fère, soi-disant source de son roman «historique». Enfin, avec son *Grand dictionnaire de cuisine*, il est tout à fait clair qu'il plagie Harry Mathews.

Quant à sa vie privée, on peut dire qu'il plagie, moins glorieusement peut-être, un nombre assez considérable d'hommes, célèbres ou non, en ayant un nombre considérable de maîtresses à qui il fit un nombre assez considérable d'enfants, plagiat donc non seulement par anticipation mais par simultanéité et même post-icipation.

Et il termine sa vie en plagiant une fois encore Balzac, car il meurt de fatigue, dans un relatif dénuement.

Marcel Bénabou

Peut-être

1. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que le moi est haïssable. Moi pas.
2. Peut-être êtes-vous de ceux qui pensent qu'il n'y a rien d'autre à faire avec les lieux communs que vertueusement les condamner. Moi non. Je crois au contraire qu'il est bon parfois de s'y vautrer.
3. Peut-être êtes-vous de ceux qui craignent d'imiter. Moi non. Je continue de rêver au jour où sera rendue, au plagiat même, sa dignité éminente de signe de culture.
4. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que, par rapport à l'oral, l'écrit est tardif et secondaire. Moi pas. Qui sait si chacune de nos paroles n'est pas, bien avant d'être proférée, inscrite dans notre cerveau ?
5. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que la langue est neutre et innocente. Moi pas. Je la juge même si peu innocente que j'éprouve à tout instant le besoin de la châtier.
6. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que les paroles s'envolent et que restent les écrits. Moi non. Cet adage d'archiviste m'a toujours laissé indifférent
7. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'il y a un but ou une limite à l'écriture. Moi pas. Ecrire, c'est écrire sans fin, et sans autre fin qu'écrire.
8. Peut-être êtes-vous de ceux qui se croient obligés, en société, de meubler de leur caquet les moments de silence. Moi jamais. Les silences, j'aime les écouter, non les écourter.
9. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'ils n'ignorent plus rien d'eux-mêmes. Moi pas. Le premier venu, j'en jurerais, en sait mille fois plus long que moi sur ce sujet
10. Peut-être êtes-vous de ceux qui n'ont jamais eu l'occasion de regarder la mort en face. Moi si, une fois au moins. Jusque-là, je ne connaissais la mort que comme une métaphore précieuse pour désigner l'excès du plaisir.
11. Peut-être êtes-vous de ceux qui n'ont encore jamais expérimenté l'ironie du destin. Moi si, et souvent Je sais donc qu'il se plaît à faire advenir exactement ce que vous avez mis le plus de soin à éviter.
12. Peut-être êtes-vous de ceux que le doute ralentit, ou paralyse. Moi pas. Toujours, il m'éperonne.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

1. Peut-être êtes-vous de ceux qui se plaignent de l'insuffisante longueur des étés. Moi, c'est le printemps (ou, certaines années, l'hiver) qui me paraît trop court
2. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que les masques des mots ne couvrent pas tout l'être. Je songe, moi, à tout ce à quoi les mots ont donné naissance, et qui sans eux serait resté dans les limbes.
3. Peut-être êtes-vous de ceux à qui veillent à ne pas se contredire, car il leur déplairait de devoir brûler ce qu'ils ont d'abord adoré. Moi non. Puisque la vie tend finalement vers une forme d'équilibre, il est bon de compenser les excès d'hier par ceux d'aujourd'hui.
4. Peut-être êtes-vous de ceux qui ont du mal à se reconnaître dans un héros de la mythologie ou de la littérature. Moi non. N'importe lequel fait l'affaire, ou presque.
5. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'un livre est fait par son auteur. Moi non. Je vois bien que, le plus souvent, c'est le livre qui fait l'auteur.
6. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'une œuvre d'art doit être originale. Moi non. Je découvre chaque jour un peu plus que la force d'une œuvre est proportionnelle à sa banalité.
7. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'il faut s'aimer soi-même pour avoir une chance d'accéder au rang de créateur. Moi pas. Rien de plus tonique, à mon sens, que la haine de soi.
8. Peut-être êtes-vous de ceux qui craignent de se livrer à leurs angoisses. Moi, je n'ai pas encore réussi à trouver un autre moyen pour m'en délivrer.
9. Peut-être êtes-vous de ceux qui aiment les hauteurs. Moi non. Lés sommets m'assomment, et je n'ai l'œil ébloui que par les éboulis.
10. Peut-être êtes-vous de ceux qui supportent sans broncher les plaisanteries d'autrui. Moi non. Rien ne me rend plus belliqueux que les quolibets.
11. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'un écrivain doit être de son temps. Moi non. J'aurais aimé pouvoir imiter Lovecraft qui, à dix ans, entreprit de chasser de son vocabulaire tous les mots modernes, utilisant pour cela un dictionnaire de 1804.
12. Peut-être êtes-vous de ceux qui jugent qu'un auteur se doit d'avoir un style. Moi, je n'en suis pas si sûr. Je ne vois les plus souvent, dans ce que l'on appelle un style, que l'étalage complaisant de quelques tics d'écriture.
13. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'il faut vivre conformément à ses idées. Exigence qui me paraît dépourvue de sens : vie et idées appartiennent à deux univers sans rapport.
14. Peut-être êtes-vous de ceux qui aiment proclamer haut et fort les vérités qu'ils croient avoir découvertes. Moi non. Faire le prophète, quel qu'ait été le goût de certains des ancêtres pour ce rôle, n'est vraiment pas mon fort.

DOSSIER

15. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient pouvoir tirer vanité de ce qu'ils ont réussi à accomplir. Moi jamais. Rien ne me donne plus de regret que le moindre passage à l'acte.
16. Peut-être êtes-vous de ceux qui sont fiers d'être parfaitement transparents. Moi non. Où serait la vérité d'un être, si elle n'était dans son opacité ?
17. Peut-être êtes-vous de ceux qui se réjouissent fort d'avoir une âme, et qu'elle soit le lieu d'une intense vie intérieure. Moi beaucoup moins. Et même, je ne suis pas loin de voir dans ces attributs une simple infirmité.
18. Peut-être êtes-vous de ceux qui se désolent de devoir renoncer à un plaisir, à un projet. Moi non. Je n'aime rien tant que recenser mes renoncements.
19. Peut-être êtes-vous de ceux qui pensent qu'un livre, pour être utile, doit apporter à son lecteur une certaine dose d'optimisme. Moi non. Pas d'autre livre positif à mes yeux que celui que l'on rejette avant d'en avoir achevé la lecture, et, dans quelques cas privilégiés, avant même de l'avoir entamé.
20. Peut-être êtes-vous de ceux que l'idée passionne. Moi non. J'aurais plutôt tendance à idéaliser la passion.
21. Peut-être êtes-vous de ceux qui courent sans cesse à la poursuite de la guérison. Moi non. La maladie ne me paraît pas toujours un mal.
22. Peut-être êtes-vous de ceux qui redoutent de se laisser mener par les circonstances. Moi non. Rien d'autre que la pression des circonstances ne peut me sortir de la rêverie.
23. Peut-être êtes-vous de ceux qui sont fiers de l'étendue de leurs connaissances. Moi non. Je n'aime que mes ignorances, qui s'accroissent après chaque nouvelle lecture.
24. Peut-être êtes-vous de ceux qui savent, jour après jour, à quoi ils doivent consacrer leur énergie. Moi non. C'est un asservissement auquel je ne me résigne pas encore.
25. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'il faut se connaître soi-même. Je suis persuadé, quant à moi, qu'en ce domaine au moins une bonne dose d'ignorance ne peut être que bénéfique.
26. Peut-être êtes-vous de ceux à qui importe la recherche du temps perdu. Moi non. Si je pouvais, je choiserais de vivre chaque matin comme s'il était le premier.
27. Peut-être êtes-vous de ceux qui redoutent d'être taxés d'égoïsme. Moi non. Que celui qui se croit protégé contre ce risque me jette la première pierre.
28. Peut-être êtes-vous de ceux qui trouvent pitoyable et triste de tripoter des truismes pour en tirer des paradoxes. Moi aussi. Ce bricolage pourtant en vaut bien d'autres, et toute l'histoire du genre "aphorisme" en est faite.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

29. Peut-être êtes-vous de ceux qui remplissent leur vie de projets. Moi non. C'est un asservissement auquel je ne me résigne pas encore.
30. Peut-être êtes-vous de ceux qu'enchantait, dans leurs jeunes années, la lecture des romans par lettres. Moi non. Me réjouissais au contraire le triomphe, inattendu à mes yeux d'ignorant, d'une autre catégorie d'ouvrages, les romans où parle le néant.
31. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient nécessaire de se rendre partout et toujours indispensables. Moi non. Il me suffirait de n'avoir pas trop souvent le sentiment d'être de trop.
32. Peut-être êtes-vous de ceux qui ne se soucient guère de leur tenue quand ils s'approprient à prendre la plume. Moi si. Dans ces instants trop rares, je songe avec envie à Buffon, qui n'écrivait qu'en habit de cour, et poudré.
33. Peut-être êtes-vous de ceux qui se sont crus quittes avec l'écriture lorsqu'ils ont accepté d'en faire leur violon d'Ingres. Moi non. A quoi bon un violon, si Ton n'est pas, par quelque autre côté, Ingres ?
34. Peut-être êtes-vous de ceux qui trouvent noble et grand de courir après la gloire. Moi non. Je crois qu'il faut se comporter avec elle comme les Parthes avec la victoire : feindre de lui tourner le dos.
35. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient que tout le mérite d'un écrivain est d'écrire. Moi non. Ce qui pour moi fait l'écrivain, c'est aussi la capacité de renoncer, le cas échéant, à l'écriture.
36. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient qu'un écrivain ne fait que déverser généreusement les flots de sa richesse intérieure. Moi non. En fait, les capacités d'un écrivain, je ne le sais que trop, sont à la mesure de sa rapacité.
37. Peut-être êtes-vous de ceux qui savent en toutes circonstances faire bon usage de leurs emportements. Moi non. Mes amours comme mes haines se trompent assez souvent d'adresse.
38. Peut-être êtes-vous de ceux qui trouvent ridicule le spectacle d'une montagne accouchant d'une souris. Moi non. Je n'oserais rire de la mère qui a connu toutes les douleurs de l'enfantement, et moins encore de l'enfant.
39. Peut-être êtes-vous de ceux qui ambitionnent de faire avaler à leur lecteur de grosses tranches de vie, plus ou moins saignantes. Moi non. J'aurais trop peur qu'elles lui restent en travers de la gorge. D'où mon goût pour les miettes, plus digestes.
40. Peut-être êtes-vous de ceux qui réprouvent la récente intrusion dans les arts d'une forte dose de désordre. Moi non. Car en littérature au moins, souvent un beau désastre est un effet de l'ordre.

DOSSIER

41. Peut-être êtes-vous de ceux qui entretiennent avec la langue des rapports paisibles et courtois. Moi non. Il m'arrive hélas de devoir la torturer. Pour éviter qu'elle ne me torture.
42. Peut-être êtes-vous de ceux qui se réjouissent de savoir faire quelque chose de peu. Moi non. Ce qui me ravirait : faire quelque chose de rien.
43. Peut-être êtes-vous de ceux qui en amour hésitent à joindre la parole au geste. Moi aussi. Et pourtant, j'aimerais tant que soient célébrées sans retenue les noces de l'érotique avec la rhétorique.
44. Peut-être êtes-vous de ceux qui en prennent à leur aise avec leurs amis. Moi non. J'imagine mal ce que pourrait être une amitié à moitié.
45. Peut-être êtes-vous de ceux qui se plaisent à avancer masqués. Moi non. Et pourtant, un léger voile parfois ne me pèse pas.
46. Peut-être êtes-vous de ceux qui se hâtent d'arriver au but. Moi non. J'aime les occasions d'apprentissage qu'offre inmanquablement le vagabondage : le chemin des écoliers ne me paraît pas si mal nommé.
47. Peut-être êtes-vous de ceux qui ferment pudiquement les yeux sur ce qui leur déplaît. Moi aussi. A cet instant même, par exemple.
48. Peut-être êtes-vous de ceux qui aiment se contempler les miroirs. Moi aussi. Mais j'aime encore mieux l'image que me renvoie de moi-même n'importe quel grimoire.
49. Peut-être êtes-vous de ceux qui croient avec Freud que le rêve s'identifie à l'écriture. Moi non. C'est l'écriture qui pour moi a très tôt pris rang et figure de rêve.
50. Peut-être êtes-vous de ceux qui seraient prêts à reprendre pour leur compte le cri du stoïcien : " douleur, tu n'es qu'un mot ! " Moi non. Je serais plutôt enclin à crier : " mot, tu n'es qu'une douleur ! ".
51. Peut-être êtes-vous de ceux qui ne prennent pas leur parti de l'imperfection humaine. Eh bien, si cela peut vous rassurer, moi non plus.
52. Peut-être êtes-vous de ceux qui se vantent de voir, sur la tête d'un nourrisson, les traits du vieillard qu'il sera. Moi non. J'aime au contraire à retrouver, chez nombre de vieillards, le visage de l'enfant que chacun d'eux n'a jamais cessé d'être.
53. Peut-être êtes-vous de ceux que cela incommode de voir que certains leur tournent le dos. Moi non. Le dos des gens, aujourd'hui, disait déjà D.H. Lawrence, vaut souvent mieux que leur figure.
54. Peut-être êtes-vous de ceux qui peuvent lire un roman moderne jusqu'au bout. Moi non. Après un chapitre, ou bien je vois déjà la suite, ou bien j'ai perdu l'envie de la connaître.

Ian Monk

A Ladder With Butterflies
A Pangrammatoum

Wild bite art flashed time.
What fired us, created lilt?
If salt tide laughter drew
Hearts judder we fail, tilt.

What fired us? Created lilt?
Trust a flake white riddle.
Hearts judder, we fail, tilt -
Artful wits are the middle.

Trust a flake white riddle
If a hutted wanderer tills.
Artful wits are the middle,
A featured ode with trills.

If a hutted wanderer dills
That wilder, pastured life,
A featured ode with trills
Quelled wit, hard at strife.

That wilder, pastured life
Drafted virtue. Will haste-
Quelled wit, hard at strife,
Rid dual reflex with taste?

Drafted virtue will haste,
Will the air fade, duty rest?
Rid dual reflex with taste;
I lid hard water, flute zest.

Will the air fade, duty rest
If salt tide laughter drew?
I lid hard water, flute zest,
Bite wild art, flashed true.

Alin Anseeuw

Au cœur de la région centrale (extraits)

Rien ne commencera qu'au-delà des cris
Poème que dispense une nuit d'insomnie
De reprendre à l'amour un motif ancien
Je demande aux yeux qui les ont serrés
Trois clichés où je menais grand bruit
La maison familiale où tout se désunit
Le phénix adossé aux tours qui ont chu
Je coucherai tes cheveux sur le vierge
Papier pour me garder d'écrire un seul
Poème une saison immobile à Belle-Isle
Et s' il approche angoissé par le bruit
D'une lampe qu'il fait à son coeur usé
Une plage de silence c'est que soudain
La nuit illumine le vide autour de lui

Je vais donc essayer d'écrire encor un peu
Retrouver l'horizon où les corps immortels
Rapprochent virtuellement leur désir privé
Je n'ai crainte de savoir si la poésie est
Telle si la lune est un motif pour le ciel
De Naples si c'est un poème c'est ta venue
Que j'attendais mais je préfère le paradis
Perdu avec le sentiment d'une photographie
(Re)prise au théâtre absolu du mois d'août
J'abandonne la clepsydre où le sable mange
La lumière la rue les rêves où les baisers
Sont impurs le ciel rationnel où les anges
S'en furent et telle autre image familière
Saturne dans la fable du poète atrabilaire

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Il est inutile de chercher à comprendre
La mer a cessé de sombrer à cet instant
Tant les limites du voyage sont claires
L'épreuve touchante qui accroît le self
Du marin la mer seule dans le vers seul
Ce sont des chevaux qui luttent sombres
Auprès des voiles déchirées j'ai laissé
Mon sang sourdre sur le fil d'une serpe
Il n'importe que l'ange lutte avec ceux
Qui ne dorment pas qui rôdent sans rêve
Autour de leurs demeures avec des mains
D'espion mais celui qui sans impatience
Fuit le monde n'écoute point les coeurs
Absolus brûlant pour d'inavouables fins

Tel guetteur appuyé à la colonne d'ombre
A la colonne d'air où saignent les roses
Le guetteur arraché aux chevaux de plomb
Retrouve sans fièvre le visage de la mer
Terrasse infinie un point sur un paysage
D'or car les yeux n'ont pas d'autre sens
Pour l'homme, d'approfondir l'espace sans
Contour où l'aurore cherche une délicate
Rose au pied d'un nuage mais la main est
Blessée arrachant aux confins de l'ombre
Et du songe et près des lits autre chose
Le guetteur appuyé au vent triste dérobe
Au soleil la fille dorée qui se souvient
D'être née nue et qu'elle n'est personne

Vous avez Rome à droite et le soleil ni haut
Ni bas la capacité de cette image d'incarner
Le siècle car tu veux tout apprendre l'amour
Sur toi ramène ses bras et le fleuve profond
Vous regardez le jour filer vers les étoiles
Sans ombre vous n'avez place pour mourir ici
Ni dans le journal du soir vous avez une âme
En moins et les gestes se suivent sans ciguë
La ville n'impose pas une attente exemplaire
Le rêve perd du terrain sur l'horizon ici et
Là tu cherches l'espace pour rester toi-même
Sans phrases en phase sur ce qui te concerne
Et du coup tu adresses une sorte de signe ou
D'appel à la ville exception de son éternité

DOSSIER

Fenêtre le poème que découpe la lumière
Et cette heure particulière que réclame
Une attention (vous trouverez ce qui se
Rapporte à la vue et qui n' a aucun sens
Pour le sujet) la terre et il est clair
Que la rivière réfléchie de ses aspects
N' a pas plus d'importance que la minute
Qui file entre les doigts au point même
Où la lumière attire et sans changer de
Règle le nuage réduit vers notre regard
D'un bord à l' autre du poème on établit
Des rapports et sous un jour faussement
Froid le lecteur se penche à la fenêtre
Avance vers l'étoile avec précipitation

Peu après le paysage dont l'herbe un peu
Folle dessine les finesses un petit vase
Posé sur la pierre c'est là qu'au départ
De la rivière le vent met avec la colère
Qu'on lui connaît le temps dans sa poche
La ~~lampe~~ est au bout de l'allée du petit
Chateau quelle heure où j'écris le poème
Ce mot comme une imitation des vers de R
On compte le nombre de pas et de chemins
Qu' il faut pour rentrer avant la mésange
Qui n'existe peut-être pas peut-être pas
Encor et que si l'on franchit le courant
Et aussi ce poème qui continue la pensée
Le coeur gagne le paysage en son sommeil

Jean-Michel Espitalier

Où va-t-on et comment ?

«*Qui meurt à ses lois de tout dire.*»

François Villon

«*Un poème est une petite ou une grosse machine faite de mots.*»

William Carlos Williams

«*Creusez, modelez, entassez les mots de la terre!*»

Walt Whitman

Lézardes, synclinaux, pelliculages et sédiments, des pluies, dés bois flottés, *Où va-t-on ?* empile, emboutit, emboîté du langage et coule dans un ruban de matière en fusion le grand étoilement des langues.

Des accélérations et des catatonies, des soubresauts, des modulations de tensions, des surexpositions, du moiré, des saccades et des zones d'intensité, *Où va-t-on ?* fait défiler à des vitesses variables le film du grand étoilement des langues.

Tambour de tôle, mitrailleuse, cannes anglaises et marteau-pilon, *Où va-t-on ?* machine du langage, hachoir rythmique et claudications, frappes, cadences, claviers, crachotements qui timbrent et accordent le grand étoilement des langues.

Comme n'importe quel texte, *Où va-t-on ?* procède d'un assemblage de mots dont la combinaison particulière garantit la singularité. Il s'apparente au journal de bord d'un écrivain immergé dans la langue, récupérant de la matière-monde qui est toujours, d'abord, de la matière-mot, et l'agencant selon des dispositions et des modalités particulières (rythmiques, sémantiques, formelles, etc.). Il serait pourtant dérisoire de vouloir analyser ce qui constitue, à mes yeux, un projet d'autant plus difficile à appréhender qu'il n'est bâti sur aucun système - son inachèvement définitif lui tenant lieu de cohérence - et se « produit » dans l'angle mort d'autres travaux. Je voudrais donc simplement en décrire ici quelques-unes des fonctions et évoquer sa construction, laquelle n'intègre aucun principe spécifique (pas de rédaction à heure ou à date fixe, par exemple - ce texte n'a rien d'un pari), aucune contrainte (si ce n'est l'emploi entêté du quatrain parasité à intervalles irréguliers), aucun programme originel (il n'a pas de vocation démonstrative et ne se veut la vérification d'aucune théorie).

Où va-t-on ? est une bonne question : tenter d'y répondre continue de poser problème. Depuis Lascaux, beaucoup s'y sont essayés, sans grands résultats à ma connaissance. Ce titre était à l'origine le dernier vers d'un poème de trois feuillets constitué de figures linguistiques sans lien ni rapport les unes avec les autres, portrait sur circuit imprimé de l'illisibilité du monde. L'insolente naïveté de la question qui voulait exprimer toute la vanité du langage fournissait au poème une chute en forme de saccage, comme la morale rigolarde d'une histoire qui ne l'aurait pas moins été. Mais sa brièveté en annulait toute pertinence, et c'est ainsi que se forma le projet de lancer un *work in progress* à perpétuité qui ferait de ce « petit poème » un objet sauvage (c'est-à-dire imparfait, labile, impulsé par une production irrégulière, des règles instables) et nomade (mobilité des lieux de publication).

Sa construction perpétuelle joue donc comme sismographe de ma traversée de la langue (c'est-à-dire, aussi, de mon époque, nul ne pouvant tout à fait se soustraire à l'univers du discours auquel il appartient) et permet l'installation d'un complexe linguistique en expansion qui fait travailler entre eux plusieurs objets :

- **une machine cybernétique** (actionnant un système de répons, reprises, correspondances, télescopes, symétries, contrepoints, connexions, amplifications, dysfonctionnements, dissolutions, etc.) ;
- un **atelier-laboratoire** (exploration *in vitro* des potentialités et des carences du langage, expériences grammaticales, syntaxiques, rhétoriques, jeux sur les paradigmes, les poncifs, la métrique, les paratextes, la typographie, les idiomes, les niveaux de langues, greffes et hybridations, banc d'essai, cryptages divers, néologismes, calembours et contrepèteries, énoncés performatifs, etc.) ;
- **nn moulin à recycler** les chutes et les débris de mes autres écrits (scories, ébauches, croquis, embryons de réflexions ou d'art poétique, choses vues, «margeries», etc.) ou de mes lectures (citations, pastiches, parodies, hommages, détournements, etc.) ;
- » **un dépotoir** (mots rejetés d'autres travaux, figures à fréquences faibles, formules fautives, trivialités, etc.) ;
- un **conservatoire** (bribes diverses saisies au vol, objets perdus ou en voie de disparition - archaïsmes, références à des événements, personnages, faits linguistiques oubliés, etc. -, exposés comme des pièces uniques dérangées de leur repos forcé, remis au monde, rendus à leur force primitive) ;
- un musée personnel (formules ou mots fétiches, «je-me-souviens», clins d'œil autobiographiques, collections privées, etc.) ;

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

- une machine interactive (questionnaires, invitations du lecteur à intervenir sur le texte, etc.) ;
 - un memento ;
 - une trieuse ;
 - un astrolabe f -
- .> etc.

La construction de l'engin relève en partie de la technique de la *greffe* (du *cut-up*, pour parler comme tout le monde), technique qui s'articule sur un double mouvement de décollage *passif* (sélectionner-piocher dans le ruban de langue qui/que traverse ma vie) et *actif* (rechercher des pièces manquantes).

L'apparente incohérence du montage, surtout, l'attribution du statut de ready-made à chaque figure utilisée (mais un mot est toujours d'abord *ready-written*, chaque mot référant au pur éclat de son unicité autant qu'à tout le feuilleté de son histoire, à tous les sens qui y font dépôt - défaut? -, le traversent et en rémunèrent le coefficient poétique) exercent une force centripète qui me tient à la périphérie du chantier et me fournit - quelle aubaine ! - un motif pour ne pas écrire. J'y orchestre simplement du mouvement, des masses, des rythmes, du sens à partir d'une tour de contrôle extérieure à l'écriture proprement dite. La visibilité n'y est presque jamais totale.

On se gardera toutefois d'associer ce texte à ce qui pourrait apparaître comme la canalisation d'un flux de conscience, ou, pire, à une production «automatique» et aléatoire nourrie aux mamelles du hasard. Il s'agit au contraire d'une mécanique très surveillée même si sa dimension en continue expansion favorise l'apparition de zones et de phénomènes incontrôlés. Chaque élément fonctionne à la fois isolément et en interconnexion, irrigué par capillarité et tenu dans un maillage ou, si l'on veut, une trame plus ou moins serrés.

L'absence de structure visible rendant difficile tout repérage mnémotique et l'hétérogénéité du matériau utilisé donnent lieu à des phénomènes de glissements, nécroses, pertes ou érosions de sens qui minent constamment l'appareil, produisant, entre autres, des ratés (répétitions involontaires, proximités sémantiques malheureuses, homophonies indésirables, ellipses sans références, etc.), des effacements, des retours à l'anonymat (je ne sais plus, par exemple, ce qu'est un " pou-de-soie ", le référent de certains calembours m'échappe, j'ai perdu des clefs). Effets stroboscopiques, miroitements que chaque lecteur percevra selon les références et l'expérience de la langue qui lui sont propres. La fonction créatrice de la lecture trouve ici plus qu'ailleurs à s'exercer en tant que mise en marche du dispo-

DOSSIER

sitif par connexions/déconnexions sélectives des électrodes, diodes, transistors qui le font grésiller.

Le caractère labile de cet édifice n'est sans doute pas le moindre de ses intérêts et l'on pourrait multiplier les exemples de ces inconstances (au nombre desquels la durée de rédaction du texte qui fait peser des risques de péremption sur des termes exhumés ou se référant à des faits évolutifs). Comme tout corps vivant, il est soumis à des évolutions organiques qui se manifestent en termes d'usures, disparitions, échauffements, calcifications, vieillissements ou rajeunissements exogènes.

Voici donc une poésie abîmée, une marqueterie du chaos balafmée de grands éclats de rire (*Où va-t-on ?* texte comique), désacralisation défoncée de la langue, détournement d'énergies, compost d'un fourmillement de données mises en circuit dans un processus d'accélération exponentielle et autogénérée (sorte de maquette de l'idéologie capitaliste du circulaire et du connecté).

Mais il est temps de quitter ce mode d'emploi très imparfait et il faut désormais aller au flux du texte, se laisser ensevelir, glisser, tomber, s'abandonner au roulis de la traversée, au brinquebalé de la noyade, se livrer à ce torrent verbal, en éprouver la litanie, la frappe, les timbres, les accords, les tremblements et les plissés, lesquels parlent de tout, ce qui revient à ne rien dire, comme une langue qui ne tiendrait pas parole, tissée dans un travail rudimentaire de navettes qu'agite un mouvement perpétuel, progression cadencée des mécaniques, coulée vers rien, marche sans fin vers où l'on va.

Jean-Michel Espitallier

Où va-t-on ?

Un salon de coiffure, une bonne paire de gifles
Acheter chat en poche, de la Action à la réalité
Le Beth-din, un sonnet, la lunette des toilettes
Les coussins d'air forcent l'admiration
En tout bien tout honneur, le cadet de mes soucis
On s'y casse le nez, quoi de neuf sur le Rocher?
Il fait cavalier seul, comptez les frais de poste
« Mon gars, y'apas d'crédit pour l'picolage »
Le pied maadn, les bons mots de Sacha Guitry
Son épingle du jeu et les princes allemands
Marina Baie-des-Anges, une puce, un crococrorde
Le procès de Riom, la Méditerranée orientale
M. Bertelsmann, hannetonner, les incunables
De la peau de saucisson devant les yeux
De jésus, de ventresque, de rosette, de gendarme
De mortadelle, d'andouillette, de saucisse, de cervelas
Les avions renifleurs et les avions furtifs
Inès de La Fressange en Marianne
L'appendicite, les amygdales et les végétations
Les gendarmes katangais et les avions-cargos
Success story, la mer d'iroise
Un feu roulant, c'est sur Arte
Les pénéplaines, de l'antésite
La guerre est le plus court chemin qui va du diplomate aux greffons
Le feu du rasoir et les cols pelle à tarte
Défense de fumer, même une Gallia
La route de la Soie, les boîtes de conserve
Pétrus Borei, Raoul Sangla réconciliés

DOSSIER

Les soldats de la paix et les soldats du feu
La socca, le Vabé et le règne animal
Les barrières de dégel, le papier cellophane
Mon jus, ma cigarette et sa vaisselle
Je me souviens des NSU, n'en fais pas une montagne
Pablo Casais, le Loch Lomond
Les briquettes de lignite dans le poêle de fonte
Les stencils à alcool, mon sosie
« Avec l'Appât Dudule, le poisson pullule »
Les gendarmes-couchés sont des ralentisse urs
L'apéritif-concert et l'hérésie vaudoise
Le ravin de Yuko, Monowitz
RN2, *Rambo II*, Aphinar à Suez
Les cycles L'Hirondelle et les motos Tarot
Le Césaropap isme, le dindon de la farce
Marcel Déai est un salaud
Les autocars Saviem et les camions Unie
Jouer le répertoire, aux chandelles
En salle de réa, les denrées périssables
Couperin, ses mains, son clavecin
Où va-t-on? nom de nom, où va-t-on?
Sur la place des Victoires, à confesse
Le marc du Garlaban, un ballotin de truffes
MacDo, les rats d'hôtels, je prends le gauche
Piz-Buin, des horlogers, les pupilles de la nation
La gare de Lorient à cent cinquante à l'heure
Mes cils, un vin herbé et les pianos Erard
« Je préfère de beaucoup, par exemple, le Tour de France à la littérature »
Les dentelles de Montmirail et les faiseuses d'anges
Le Domesday-Book et le centime additionnel
Carter, Pantocrator, chaud devant, ça usine
Y'a des coups de pieds au cul qui se perdent
La Force, La Souterraine, La Machine, La Trappe
L'étage méditerranéen, faire la fille de l'air
Les eaux, un jumbo jet, l'Ecole française de Rome
Après tout, on ne les connaît pas

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Si vis pacem para bellum
Le col du fémur et les Bouches d'Uzures
Le Bureau des longitudes, une roquette Katioucha
Alias Maître Jaunâtre, le chromosome de l'assassin
Mladic et Karadzic, les deux font la paire
Cuba, le talc Morange sur les fesses de bébé
Sextants, les forts Vauban et la fée Carabosse
La Belle Province, immensément
Styrax : nom de l'aliboufier
Aliboufier : styrax officinal
Le quoc-ngu, pataro, l'Artois, un coupe-gorge
Jéjunum : premier segment du jéjuno-ilion (rien à voir avec l'aliboufier)
Un thé dansant, les incendies paléolithiques
Ils ont tué Doudaïev, le pou-de-soie
Le nestorianisme, la levée d'écrou
Une paix royale, les oies seront bien gardées
Suivez le bœuf, tapons le bœuf, un nerf de bœuf, la vache folle
Tout juste avant la mort - tout juste après l'horreur
Le bibendum Michelin, les mots, ces sarcophages
La boîte noire, pied au plancher
Syphon, logodiarrhée et logosyphonné
Bisons américains, requin blanc et rue Dieu
Palyvestre, un pastiche, la guerre de Crimée
Noël au tison, pape au balcon •
Les jardins d'enfants, les fermes sous-marines
Norbert Dentressangle, Robert Hue
Les vacances à la neige, une soupe à la grimace
En fait, j'aime pas beaucoup les animaux
Windsmith, la Méjane et la Vaticane
Bambi, les vahinés et les hommes du rang
Le linéaire A, le linéaire B
Je ne veux pas toucher le cadavre
Le cuistre, le goujat, l'affieux, le gougnafier
Toubon, Juppé, Hollande, mon cul c'est du poulet
Dans Brouage en Saintonge je vois verte prairie,
Je vois du vert-humide, vache à beurre et ennui

DOSSIER

Zola, les Sanguinaires et les moulins à vent
Un brick, le cacao et la braguette ouverte
Les lectures publiques, l'autouroute du soleil
« On ira tous au paradis »

L'alpha et l'oméga, le bailli de Suffren
La question d'Orient, violez le duc!
Il faut raison garder et le denier du culte
L'hôtel Continental à Tanger

Le dieuble, un Master Mind, l'Électeur de Hanovre
Changer les essuie-glace, payer le syndic
L'ordre de Cincinatti, le glas, des cannes anglaises
Le traité de Katchüt-Kainardji

La conduite du feu, la faute à pas de chance
Une six cylindres en V et le bébé Lindbergh
Et les bébés Cadum et l'habit du dimanche
Les Anglais roulent à gauche et le caca fouilla

Je me souviens du gaz de Lacq
Et de l'usine maéromotrice de La Rance
Je me souviens du ciment prompt
Des douilles voleuses et du Cinq-Sept

Un fil à la patte, j'me déhanche
Nous prenions laCrampton, le on-line
Une aurore boréale, copie blanche
Le trou de lasécu, Heinrich Heine

Rambo II, Parly 2, un conseiller aulique
Paris Saint-Lazare : un train sur trois
La clairette de Die, le Baume-de- Venise
Balibalo c'est un salaud

Sur la plage de la chanson, doryphore et charançon
Le musette, houppelande, le bon roi Dagobert
La canonnière du Yang Tsé Kiang, une feuille de Canson
La Vi vonne, Anquetil, le sapeur Camembert

Une cure thermale, bonne pioche
Aller boire un café chez Beria
Giroflée-Girofla, l'autruche triche
Où va-t-elle la Watton des ferries?

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Les records de vitesse et la Ligne de démarcation
Et la Ligne de démarcation, la strychnine
La farine de lin, la strychnine
Venise, Venise, quand qu'on meurt?

Le secteur des Chambrettes, le cycle de l'azote
Le Césaropriape, un coupe-choux
Sulky, cabriolet, boquet, milord, coureuse
La Flak, une feuille de soins, l'été austral

Les huiles de colza, jureurs et réfractaires
«Je ne suis pas un assassin», la TeaParty
Les glaces Hâagen Dasz, un piano à microbes
Y'a pas écrit pigeon

Les Hirondelles de Rio, quel flop!, mortel entête
Le rock plus beau qu'une automobile rugissante, etc.
Bois-Bourrus, la roulante et les mauvaises graisses
Les bouches de l'Escaut et le summer of love

La grande Catherine, la Petite Sirène
Il est fort distingué d'avoir *La Distinction*
La pub, les sucres lents et le nicolaïsme
Le corps expéditionnaire américain

Je me souviens du petit train d'interlude
Un Messerschmidt et les cerneaux de noix
Marcos, la scie-aïl-haie, zelanti et politicanti
La comète de Haley est de retour (bof)

Les maisons à étages, Connaissance du monde
Les convois de Mourmansk, tuer le temps
Le travail à la chaîne, j'ai pas la gale
Le marketing direct, debout là d'dans!

L'huile de coude et le chaudron magique
Le Prêt-Bail, le beurre rance, IG-Farben
Une teuf, Ernakulam, les records de vitesse
Je dois être transporté à bord...

La zone franc, le savoir-faire
Le Mikado, les asticots
A tout bout de champ, machin truc chouette
Le Crocodrome de Zig et Puce

DOSSIER

Le record de tes vices et la ligne de tes damnations
Par pertes et profits et Prosper youp la boum
Un couple sans histoire, le Grand Jeu, Largentière
- Docteur, j'ai mal ici. - Monsieur, c'est l'jéjunum

Nous voilà rassurés, Lapaine c'est Bensmih
L'ingé, à tire-d'ailes et ni vu ni connu
Une course de côte, une demande écrite
Crosby, StiiL Nash & Young, Cocody

La conversion de Constantin, le moral à zéro
Il est un peu poète, le périmètre de sécurité
Honda et Mancel-Mask, les baleines de sable
La question du Maroc, mais où est Syd Barrett?

Le Marais poitevin et les Marais pontins
Mon Mickey maousse, une sacrée ration
Fais pas du chiquet, arrête, tu m'esquintes
Le chien Dagobert, une envie de gerber

La Société des forces motrices de la Durance
Le quartier des Concessions internationales
La colonne tronquée de saint Siméon Stylite
Apollinaire que nous aimons

Les précédents épisodes *à'Oiva-t-on ?* ont été publiés dans *Java* (n° 11 à 16, 18-19,21-22), *L'Art dégénéré* (Al Dante, 1998) et *Tija* (n° 6).

Anne-James Chaton
Semaine d'Août

lundi

1 lettre «Philatélique Société de BESANÇON HISTOPHIL 2 EXPOSITION NATIONALE D'HISTOIRE POSTALE 16-17 OCT. 1999 BESANCON PROUDHON 7-8-99 *liberté égalité fraternité* REPUBLIQUE FRANÇAISE LA POSTE 25- BESANCON PROUDHON DOUBS *Anne. James chaton Stéphanie eligert* 42, rue Alexandre cabanel 34000 montpellier»;

1 ticket «Copy Center *Les Images de Vos Idées* SARL STARCOPY 6, PLACE MOLIERE 34000 MONTPELLIER TEL. : 04 67 66 41 41 FAX: 04 67 60 43 47 SIRET : 378 134 738 00012 *Date: 9/08/99* Copies A4 NB mode de règlement Chq esp CB TOTAL H.T. T.V.A. à 20,6% TOTAL T.T.C, 2, 80»; 1 ticket «CREDIT MUTUEL 7437 MONTPELLIER 81011 GAB NO: 896302 DATE: 09/08/99 HEURE : 12:03 RETRAIT AUTORISATION : 642315 NUMERO CARTE : xxxxxx50343 4874x MONTANT DU RETRAIT t 300,00 FRF SOIT EN EUROS : 45,73 EUR»; 1 baguette; 1 ticket «CAF MONTPELLIER A254 42 pers. en attente LE 09/08/1999 À 12H15»; 1 ticket «MAC DAN Le magasin de la famille 19, cours Gambetta - 34000 Montpellier Tel. 04 67 06 87 77 Ouvert du Lundi au Samedi VOTRE CAISSIER(E) : RI TA Ticket No TI 323153 Le 09/08/99 DESIGNATION QUANT PRIX UNIT MONTANT VAISSELLE MEN 1 4.504.50 ***SOUS-TOTAL:...4.50<= = ESPECES=> 4.50 Vos achats représentent 0.69 Euro Au taux de 6.55957 Francs CE TICKET SERA EXIGE POUR TOUT ECHANGE *- VA-LABLE 15 JOURS *- MAC DAN VOUS REMERCIE DE VOTRE VISITE ET VOUS DIT A BIENTOT***»; 1 ticket «SCHLEKER 25 COURS GAMBETTA MONTPELLIER VOUS REMERCIE 65192 09/08/99 FRF CREP'OUAT PAP.WC 10.95 1 LAVE-PONT CHEND 29.95 1 SOUS-TOTAL FRF 40.90 TOTAL 40.90 LIQUIDE 100.00 RENDU FRF 59.10 TVA CA T.T.C. 40.90 20,60% TVA 1 6.99 CA HORS TAXE 33.91 MONTANT TOTAL EN ENRO 6.24 NO.TICK/3420 HEURE/ 12/45 NO.CAI 1"; 1 paquet de tabac «PALLMALL TABAC A CIGARETTE WHEREVER PARTICULAR PEOPLE CONGREGATE Pour être en bonne santé, ne fumez pas»; 1 bobine de fil noir «Gfiterman CA02776 100m-110 yds/vgs-100% Polyester»; 1 café «VIELEN DANK 09-08-99. 01

DOSSIER

*8.00 1 Q *8.00 CA 15-10 000-2968E»; 1 ticket «INTERMARCHE SA MICOLAS ENTREPRISE INDEPENDANTE 41 AVENUE GEORGES CLEMENCEAU 34000 MONTPELLIER TEL 04 67 06 19 00 BONJOUR FRF KRONENBOURG TRAD. ANG 15.30 CADBURY Z'ANIMO LAIT 5.05 MOUSSE CANARD 100% 2 13.00 MOZZARELLA CLARA BEL 5.20 GRANA PADANO RAPE FR 11.05 CADBURY Z'ANIMO BLAN 5.40 LU GALETTE ST SAUVEU 4.95 BARILLA SPAGUETTI N 5.20 AQUAFRESH FLEX BROS. 13.35 VICHY CELESTINS BLE 4.45 MILKA LAIT 3X100G-10 16.75 PATURAGES CREME FRAI 7.75 PLANTEUR REGAL MOULU 7.80 PATE FEUILLETEE BLOC 4.15 MOZZARELLA CLARA BEL 5.20 MOZZARELLA CLARA BEL 5.20 NESCAFE SELECTION DE 11.00 TOTAL 17 art. 140 80 1 euro= 6.55957 TOTAL EURO : 21.46 ESPECES FRF 200.0 RENDU FRF -59.20 Taux H.T TVA. TTC 5.50 90.43 4.97 95.40 20.6 37.65 7.75 45.40 TOTAL 128.08 12.08 140.80 M : 1 T : 0001 OP. : 15050# : 25015 Le 09/08/99 A 18:12 LUNDI AU SAMEDI 8H30-20H30 LES MOUSQUETAIRES C'EST VRAI MERCI DE VOTRE VISITE A BIENTOT».

mardi

2 tickets «A valider à chaque montée dans le bus 1 voyage SMTU M»; 1 lettre *nBouygues Telecom* SERVICE CLIENTELE 92523 NEULLY SUR SEINE CEDEX *Bouygues Telecom* AMERICA 47 rue de Villiers 92523 NEULLY SUR SEINE CEDEX 92 NEULLY SUR SEINE 9.8.99 HAUTS DE SEINE REPUBLIQUE FRANÇAISE 0300 POSTES SK 16164 MONSIEUR ANNEJAMES CHATON 42 RUE ALEXANDRE CABANEL F- 34000 MONTPELLIER»; 1 café «VIELEN DANK 10-08-99. 01 *8.00 1 Q *8.00 CA 15-10 000-2968E»; 1 baguette; 1 paquet de cigarettes « FILTER CIGARETTES *Chesterfield* USTRADemark ***ORIGINALS*** SINCE 1912 American BLEND - made under authority of an affiliate of Philip Morris Products Inc.; Richmond; VA; U.S.A. Selon la Loi n°91-32 Nuit grave-ment | la santé»; 1 bouteille de «FANTA CITRON Marque Dé- posée UN PRODUIT DE *the Coca Cola Company*, 1 ticket «PETIT CASINO 39-BIS.RUE.DU.COUREAU 34000 MONTPELLIER 04-67-92-64-34 I LIMONADE 11 2.80 CONSIGNE 1.40 = TOTAL (1) 4.20= = TOTAL EURO 0.64= (1 EURO= 6.55957 FRANCS) ESPECES (FS) 4.20 001/ 1/ 10/08/1999/14:59:07 Numéro de Ticket : 060030»; 1 ticket «CROC 5. RUE ANCIEN COURRIER 34000 MONTPELLIER TEL : 04.67.60.54.11 10/08/99 18:16 01 000000 #0015 TEE SHIRT *250.00 A DEDUC. -125.00 CHEQUES *125.00 E19.06»; 1 ticket «ARTISAN PARFUMEUR *INSTITUT DE BEAUTÉ* «RO-

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

CALLE 7, Rue de l'Ancien Courrier MONTPELLIER tel. 67 60 5923"; 1 pain de seigle «WAUCHEUL 57, *Grand'Rue Jean Moulin*».

mercredi

1 paquet de cigarettes «FILTER CIGARETTES *Chesterfield* us TRADE MARK ***ORIGINALS*** SINCE 1912 American BLEND - made under authority of an affiliate of Philip Morris Products Inc.; Richmond; VA; U.S.A. Selon la Loi n°91-32 Nuit gravement à la santé»; 1 paquet de tabac «PALL MALL TABAC A CIGARETTE WHEREVER PARTICULAR PEOPLE CONGREGATE Pour être en bonne santé, ne fumez pas»; 1 baguette; 1 café «VIELEN DANK 11-08-99. 01 *8.00 1 Q *8.00 CA 15-10 000-2968E»; 1 ticket «5 à Sec Toujours là pour moi *voire pressing* PRESSING LA LOGE 34 MONTPELLIER CONSERVEZ MOI MERCI PANTALON 19.00 ESPECE 19.00

16:47 0# 50B11-08'99 5DB-1"; 1 ticket ***** MONOPRIX MONTPELLIER VOUS REMERCIE***** F 2x3,50 ♦CON-COMBRE PIECE 7,00 * 2x100 CHOC POULAIN 9,95 * VIANDES 10,25 * FETA SYRTOS 300G 13,80 ***** TOT 41,00 ESPÈCES 200,00 A RENDRE 159,00 NOMBRE D'ARTICLES : 5 1 EURO = 6,55957 FF TOTAL EN EURO 6,25 11/08/99 18:540107070399 18 AVEZ VOUS PAYE AVEC LA CARTE COFINOGA***MERà D'AVOIR CHOISI MONOPRIX***»; 1 café «VIELEN DANK 11-08-99. 01 *8.00 1 Q *8.00 CA 15-10 000-2973E»; 1 ticket «PRIMEURE TAFARSITI ET BOUCHERIE TE0467589573 Ba 1 NO: 1 Client No: 141 DATE 00/00/01 VEN-DEUR No : 1 kg F/kg F 0,320 2,80 0,90 0,350 6,50 2,30 0,915 5,80 5,30 0,970 6,80 6,60 1,790 6,50 11,65 5 Articles TOTAL: 26,75 Merci de votre visite».

jeudi

1 café «VIELEN DANK 11-08-99. 01 *8.00 1 Q *8.00 CA 15-10000-2968E»; 1 ticket «REPUBLIQUE FRANÇAISE SANS VALEUR D AF-FRANCHISSEMENT REÇU LE 12/08/1999 46,00 FRF 7,01 EURL4FOSIE»; 1 ticket «REPUBLIQUE FRANÇAISE LET. T.URGENT I 3,0ÛF LET. T.URGENT I 3,00F LET. T.NON URGENT I 8,0ÛF LET. T.URGENT I 16,00F LET. T.URGENT : 16,00F LAPOSTE»; 1 ticket « B N P MONTPELLIER PREFECTURE TICKET : 4375 GUICHET : 0zI/2370 DATE : 12/08/99 HEURE : 17:21 CARTE 015376692 RETRAIT 100 FRF soit 15,24 EURO NUMERO D'AUTORISATION : 135773 MERCI DE VOTRE VISITE A BIENTOT SUR LA BASE DE FRF 6,55957 POUR UN EURO»; 1 ticket «SCHLEKER 25 COURS GAMBETTA MONTPELLIER VOUS REMERCIE 65192 09/08/99 FRF 4x 2.75 DROGUERIE 11.00 1 WHISKAS DELICE BO 5.95 1 TERREAU

DOSSIER

TAXE 14.05 5.50% TVA 5 0.68 CA HORS TAXE 12.27 MONTANT TOTAL
EN ENRO 4.56 NO.TICK/ 5127 HEURE/ 17:50 NO.CAI 2»; 1 ticket «PE-
TIT CASINO 39.B1S.RUE.DU.COUREAU 34000 MONTPELLIER 04-67-
92-64-34 FAU 125a. 3.95 KRONENBOURG 17.80= TOTAL (2) 21.75=
= TOTAL EURO 3.32= (1 EURO= 6.55957 FRANCS) ESPECES (FS) 21.75
001/1/12/08/1999/16:45:04 Numéro de Ticket : 060427»; 1 pot
en terre «Art 01110 MADE IN ITALY VASO CM 11 STANDARD POT 4.1/4»
6F»; 1 pot en terre «Art 01150 MADE IN ITALY VASO CM 15 STAN-
DARD POT 6» 9F»; 2 baguettes; 1 boîte «LOYAL Lui donner
Loyal, c'est plus que Loyal, ouverture facile a la Volaille De
bonnes viandes pour les chiens, un prix Loyal pour leur
maître. 1275 ml ACIER RECYCLABLE Poids net : 1,250 kg E ©COPY-
RIGHT UNISABI SNC. @LOYAL est une marque déposée».

vendredi

1 lettre «Crédit Mutuel En 68 MULHOUSE CT 10 8 99 HAUT-RHIN
REPUBLIQUE FRANÇAISE 02,70 POSTES NK1588 321 LARVATUS
PRODEO CHEZ ME ANNE JAMES CHATON 42 RUE
ALEXANDRE CABANEL 34000 MONTPELLIER», 1 lettre
«AFFRANCHISSEMENT INFORMATIQUE AUTORISATION N°51-C2 3'
MONTPELLIER CTC MR CHATON ANNE-JAMES 42 RUE A
CABANEL 34000 MONTPELLIER»; 1 lettre «AFFRANCHISSEMENT
INFORMATIQUE AUTORISATION N°5 1-C2 3' MONTPELLIER CTC MR CHA-
TON ANNE-JAMES 42 RUE A CABANEL 34000
MONTPELLIER»; 1 lettre «34 MONTPELLIER CT 11 8 99 HERAULT
REPUBLIQUE FRANÇAISE 02,70 NK2466 MR CHATON ANNE-JAMES
42 RUE A CABANEL 34000 MONTPELLIER»; 1 ticket «LES
3 GRACES **• 13 AOUT 1999 THOMAS 2 CAFE 18.00 TOTAL :
18.00 MERCI DE VOTRE visnE A BIENTOT...», 1 baguette; 1 ticket
«••“MONOPRIX MONTPELLIER***** VOUS RE-
MERCIE 'BIERE KRONENBOURG 22,35 ***** TOT 22,35
Espèces 100,00 A RENDRE 77,65 NOMBRE D'ARTICLES : 1
I EURO = 6,55957 FF TOTAL en Euro 3,41 13/80/99 19:51
0107 06 0285 26 DU 11 AU 21 LA GRANDE BOUCLE
FEMININE ***MERCI D'AVOIR CHOISI MONOPRIX***».

samedi

1 paquet de cigarettes « FILTER CIGARETTES *Chesterfield* us TRADE
MARK ***ORIGINALS*** SINGE 1912 American BLEND - made
under authority of an afiliate of Philip Morris Products Inc.;
Richmond; VA; U.S.A. Selon la Loi n°91-32 Nuit gravement à
la santé», 1 ticket «“GRAND CAFE RICHE *** 14 AOUT
1999 SERVEUR N°: 4 1 X CAFE 9.00 Frs ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦
TOTAL: 9.00 frs»; 1 lettre «*Bouygues Telecom* SERVICE CLIEN-

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

TÊLE 92523 NEUILLY SUR SEINE CEDEX 92 ISSY LES MOULX 10.8.99 CEN-
 TRE DE TRI H DE SEINE REPUBLIQUE FRANÇAISE 02,70 POSTES NKW 0615
 615 000843 MONSIEUR ANNEJAMES CHATON 42 RUE
 ALEXANDRE CABANEL F- 34000 MONTPELLIER»; 1 lettre
 «Crédit Mutuel En 68 MULHOUSE CT 10 8 99 HAUT-RHIN REPUBLI-
 QUE FRANÇAISE 02,70 POSTES NK1588 321 M ANNE JAMES CHA-
 TON 42 RUE ALEXANDRE CABANEL 34000
 MONTPELLIER»; 1 lettre «LA POSTE LA POSTE COA SER-
 VICE DES CHANGEMENTS D'ADRESSE 13 RUE
 WALDECK ROUSSEAU BP 56 LIBOURNE CEDEX INFOR-
 MATION FACTEUR LVP 6913/0899 DEPOT CT LE 13/08/1999
 N°100 693 936 T 000293 535 MONSIEUR ANNE JAMES CHA-
 TON 42 RUE ALEXANDRE CABANEL 34000
 MONTPELLIER»; 1 ticket «LE CRES TEL#Q4 67 87 34 24
 COM#0019 CA#03 14.AOU'99 (SAM) 13:11 SURPLACE
 GRAND ORIGINA 11,50 1 11,50 MOYEN ORANGINA9.50 1
 9,50 BO BIGMAC POTATO 22,50 1 22,50 MXBO BIGMAC
 POTA 23,50 123,50 CHEESEBURGER9,00218,00 GRANDE
 FRITE 13,00 1 13,00 TOTAL FRF 98,00 16,73 PAYE FRF 100
 RENDU FRF 2,00 POUR VOTRE INFORMATION TOTAL EUR
 14,94 FACTURE TVA TVA 14.AOU'99 (SAM) 13:11 TAXE%
 MONTANT VENTES S-PLAC 20,600 98,00 TOTAL VENTES
 98,0 CRUBAS SARLRN 113-LIEU DIT LE MAQUET 34920
 LE CRES SIRET : 385 084 00029 PRIX NETS»; 1 ticket «LEA-
 DER PRICE Merci & à Bientôt 14-08-99 samedi 55-04 fb FRUIT
 LP 10.95 GAZEUSE 1L25 2..65 Y.FRUTS LP 14.50 PATE OEUF LP 3.50
 KONIGSBACHER 2.00 SCHOG.NOISET 4.00 SCHOGET.NIDS 4.00 CAFE
 REGA.LP 6.95 CANCOOAOOTTE 7.95 MOUSSE CANAR 12.50 NECT.ORAN.2L
 5.95 SAUCISSON LP 11.50 CHIPS 185G 2.60 1/2 EC.L.PRIC 3.10
 KONIGSBACHER 2.00 KONIGSBACHER 2.00 POIS.EXTR.LP 5.50 PATE OEUF
 LP 3.50 3 DOSE ADOUC. 7.95 CUMIN MOULU 3.60 4/4H.VER.E.F. 3.95
 HERBE PROVEN 3.60 FETA LP 200 11.50 ROYAL CLUB 4.95 ROYAL CLUB
 4.95 SCHOG.CAPUC! 4.00 TOMME NOIRE 8.50 ESTRAGON 3.60 V.CANARD
 L.P 5.25 KONIGSBACHER 2.00 MOZZARELL LP 5.95 MOZZARELL LP 5.95
 MOZZARELL LP 5.95 CORNICH.37CL 3.95 CAV.AUBERGIN 11.95
 VINAIG.BALSA 13.95 TUBE MAYO175 4.25 CROCODILE LP 3.95 1/6 SAR-
 DINE 3.35 HUIL.OLIV.LP 17.95 PILCHARDS 400 5.75 AIL FILET 7.50 SUB-
 TOTAL 259.45 CARTES MANUELLE 259.45 CLK 22r1 16:00 146226
 42Art»; 1 ticket «SOCIETE GENERALE SERVICE ECLAIR 24Hsur
 24H SG MONTPELLIER LA LOGE FRANCE 14/08/99 19H20
 CAISSE ECLAIR : DE 902440 CARTE XXXX XX01 5876 692X
 MONTANT DU RETRAIT : 100 FRF AUTORISATION : 350649
 La Société Générale vous remercie de votre visite»; 2 baguettes;
 1 ticket «LE JAURÉS - BAR GLACIER -1, PLACE JEAN-JAURES

DOSSIER

- MONTPELLIER - 67.66.15.32 **** U #1111 13-8-99 - 1 DEMI *14.00 - 1 DEMI *14.00 -1 DEMI *14.00 -1 SIROP+ALCO *13.00 -TOTAL *55.00 - S2 D 0238 19:27»; 1 ticket «CAFE DE LA MER - MONTPELLIER - REG 13-8-99 22:43 C02 - PERRIERVICHY 17,00 - DEMI 15,00 - DEMI 15,00 - DEMI 15,00 -DEMI 15,0 - 5AR - TOTAL 62,00».

dimanche

1 paquet de cigarettes « FILTER CIGARETTES *Chesterfield* us TRADE MARK ***ORIGINALS*** SINCE 1912 American BLEND - made under authority of an affiliate of Philip Morris Products Inc.; Richmond; VA; U.S.A. Selon la Loi n°91-32 Nuit gravement à la santé»; 1 paquet de tabac «PALL MALL TABAC A CIGARETTE WHEREVER PARTICULAR PEOPLE CONGREGAIE Pour être en bonne santé, ne fumez pas»; 1 paquet de feuilles «OCB»; 1 boîte d'allumettes; 2 baguettes.

Gilles Tronchet
Echo et Narcisse

Pas

Pas de loup

Pas de loup sur la figure

Double

Double l'acteur

Double l'acteur qui répète

Réfléchissant

Réfléchissant la lumière

Réfléchissant la lumière, la mire

Sur un écran

Sur un écran opaque

Sur un écran opaque, se représente un Pas

Jacques Sivan
constringere

Que notre langue soit réglée, cela contraint toute notre vie.
L. Wittgenstein

Étymologiquement contraindre signifie serrer. La contrainte est donc du serrement, de l'étranglement. Par sa capacité à plus ou moins resserrer les flux la contrainte joue sur les densités et les vitesses. La contrainte est, me semble-t-il, le moyen essentiel pour travailler la matière textuelle.

En dépit des apparences la contrainte ne s'élabore pas devant nous mais derrière nous. Rien de bien nouveau dans ce que je dis là. Maurice Roche et Denis Roche ont vécu, avant moi, ce phénomène Hans leur pratique d'écriture. La contrainte ne nous tracte pas. Elle nous pousse. Mon travail s'effectue, au sens mécanique du terme, par poussées successives ou simultanées. Je suis contraint à...

Avant la contrainte il y a toujours de la contrainte. La contrainte est un mécanisme éminemment tautologique. Elle est, comme le réel, fondamentalement idiote (cf. ce que nous dit Clément Rosset dans *Le Réel et son double* : «Ce qui est est et ne peut pas ne pas être» ou encore «Un réel qui n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, «idiot», comme le dit Macbethj»). L'écriture - parce qu'elle est avant tout de la contrainte est, elle aussi, idiote. Par la contrainte l'écriture met *en* avant son idiotie, l'idiotie du réel.

Une question alors se pose. Si quelque chose de l'ordre de la contrainte s'effectue dans le dos de l'écrivain pourquoi éprouve-t-il la nécessité de s'imposer de nouvelles contraintes. La réponse est, bien évidemment, contenue dans la question. L'écrivain se donne des contraintes parce qu'il est lui-même la contrainte résultante et problématique des contraintes qui le constituent et qui s'exercent dans son dos., Mais aussi, du fait de cette situation incertaine, il est obligé de contenir dans un travail d'équilibre constant et périlleux l'effet panique produit par l'exercice de ces pressions.

La plupart du temps la contrainte n'existe que pour échapper à la contrainte. La plus magistrale description de ce phénomène est le fameux texte de KJeist (*Sur le théâtre de marionnettes*) où chaque coup porté par un des duellistes est immanquablement paré, avant même qu'il ne soit porté, par l'adversaire inquiétant qui lui fait face.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Pour en venir aux contraintes effectives qui se sont mises en place dans mon travail la première consiste à ne pas employer de pluriel. Du fait de son idiotie, l'écriture, ai-je dit, est du réel. Or l'idiotie, en dépit des multiples visages qu'elle peut prendre, n'est rien d'autre que ce qu'elle est. Cette assertion constitue pour moi la contrainte des contraintes.

Le réel, parce qu'il est idiot, est singulier. Sa singularité nous étonne, nous gêne, nous contraint. C'est cette gêne qui nous amène à écrire. Mais le réel n'est pas simplement singulier. Il s'écrit aussi *au* singulier. Le singulier est le régime, au sens mécanique du terme, du réel. C'est parce que le réel fonctionne au singulier (au singulier/neutre pour être plus précis) qu'il est évident.

La seconde contrainte inséparable de la précédente que l'on repère dans mon travail est l'absence de verbe conjugué. Je dis que cette contrainte est inséparable de la précédente parce que si le singulier est unique en tant qu'ici et maintenant, il est aussi éminemment pluriel et hétérogène dans sa production : il y a «[...] autant de vérités différentes qu'il y a de propositions différentes» nous dit Cl. Rosset dans *Le démon de la tautologie*.

Parce qu'il est ce qu'il est le réel ne s'origine pas. C'est la raison pour laquelle je n'emploie pas de sujet ni de verbe. Mais si le réel est singulier dans sa globalité il est, comme nous venons de le dire pluriel par les éléments qui le constituent. Le singulier est donc, au sens chimique du terme, une solution instable. Il est (et là je m'écarte des thèses de Cl. Rosset) le simple et le multiple, le même et son contraire, problématique parce que non problématique, ou problématique parce que trop évident. L'instabilité génératrice de diversité qui constitue le singulier est bien sûr une énorme contrainte; la contrainte que nous impose la multiplicité des vitesses et des densités.

Enfin la contrainte qui m'a demandé le plus de réflexion est celle qui consiste à écrire, non pas en français, mais en «écriture vocale». Cette contrainte s'est imposée à moi dès le début des années 80 sans que je sache comment elle pouvait fonctionner. J'ai dû écrire beaucoup de textes fort simples pour mettre au point cette contrainte.¹

Plus que les contraintes précédentes celle-ci m'a paru inacceptable et pourtant nécessaire. L'inacceptable n'est pas simplement, comme on pourrait le croire, l'effort de lecture, le travail de déchiffrage imposé au lecteur. D'autres écritures qui ont utilisé ce type de contrainte n'ont pas souffert de résistances aussi fortes. Je pense ici à Raymond Queneau, à Jean Dubuffet, ou à Kati Molnár. Quelle est donc la spécificité de cette contrainte.

DOSSIER

Il existe à mon avis deux types de contraintes. Il y a ce que j'appellerais les contraintes produites pour réagir à d'autres contraintes (dont j'ai déjà parlé et qui sont les plus fréquentes) et des contraintes que je qualifierais de spontanées. Les contraintes de la première catégorie sont illustrées par les travaux des trois auteurs que je viens de citer. Ainsi Jean Dubuffet revendique d'écrire «comme un cochon» pour réagir aux normes du français correct. Pour ce faire il écrit, tel qu'il se prononce, le français populaire.

En revanche la contrainte spontanée n'est pas référentielle. Elle ne désigne pas de référent même si c'est pour le contester. Cette contrainte est dite spontanée non pas parce qu'elle surgit *ex nihilo* mais parce que son émergence est le résultat d'agencements complexes plus ou moins aléatoires qui font qu'elle apparaît sans qu'on ait pu prévoir le moment ni le lieu.

De par sa nature ce type de contrainte élimine les repères habituels et ouvre un espace radicalement autre. C'est la raison pour laquelle je disais précédemment de façon quelque peu provocatrice que mon «écriture vocale» n'était pas du français. Car la langue n'est plus ici un idiome servant à véhiculer des messages et des formes pré-codifiées.

L'agencement des trois contraintes que je viens d'exposer a savoir l'emploi du singulier, l'absence de verbe conjugué (=> pluralité par morcellement et déhiérarchisation de la langue) ainsi que l'emploi de l'écriture vocale, tout cela se conjugue pour produire ce que j'appelle un espace *moléculaire* à la fois visuel et sonore : un espace où les repères et les fonctions sont éloignés de ceux que l'on demande à une langue traditionnelle, et tout aussi déroutant que le réel dont il n'est somme toute que le prolongement

A propos de la dimension sonore de mon travail, je voudrais préciser que, là encore, la contrainte qui résulte de cet agencement de contraintes m'oblige à dire mes textes d'une façon particulière que l'on ne peut soupçonner (c'est du moins ce que m'ont avoué nombre d'auditeurs qui m'ont entendu lire) lorsqu'on les lit/voit. C'est que la mise en voix ne peut en aucune manière être pré-programmée du fait de ce dispositif textuel. Ici pas de ponctuation, pas de structure répétitive sujet/verbe/complément qui corsete la voix. Nous ne sommes plus dans un mode analogique de la lecture qui prend l'écriture comme référent absolu. Chaque mise en voix est une aventure pleine d'accidents, toujours aléatoire et toujours périlleuse. Chaque lecture publique que je fais est une proposition. Il y en a d'autres.¹

¹ Les quelques textes que j'ai conservés de cette époque ont été publiés dans *Triptike*, éd.cadex, 1996.

Jacques Sivan marguerite

megleman de lé tréyon an gène kaoutshouk la
soupape par vashe é konprésion ki tou ritme é
pulsater lé alor ke konprésion sur é kapsule
lintérieur du ou susion régulié lintérieur le la
krème or dé la vulvaspiration mé shaler la
mamèlanfleman lèkstérieur tou le cuir bateman
lé souflé insi ke anouvo vèr le ha la kome lé
sabo vèr le ki le o du silindre é
mélanjanflameman vaéviin dé piston
antreshok dé plakète de bere tou é invèrse
pandan ke é du sikle suivan jirasion tèstikule
tourbiyon mouveman sepandan le é répulsion
dan le sans dé kouran ki krèmèshofeman
rotatif une é transformasion la remonté lor du
par pèrtéshofeman kan é soudin dé kondui
désante élévasion le butiropulser dan é
mintenan van alor dé trou dozone kan la parti
mobile tou é dispozitif mintenan la sayi [*souffle*
projèksion sèk] é la matière grase manbrane
é le bolide par é pli flotéman
la manbranèksplozion mintenan le babere par é
dépo sur lé poil-goutelète kar sué tou par
barataje pilon surtout dékonprésion par le ba
lèkspulsion tou é katégori le sèl le demisèl dé
plakète anouvo é de o par le ba mufle
sponjiozité lèkspulsion mouveman le pasaje
dé bor le pasaje ki é semansémulsion
tartinéaleman la beré dan le noir lé mukeze
likide le bol un tourbiyon flotéman tourbiyon
tou de é planète duile

Alain Zalmanski

Neige en novembre

Elle est tombée, étrange, élégante et ténue,
Et toi, immaculée, évite et touche enfin
Nos suaves sportifs, skiant, toujours sanguins.
Soleil léchant, transi, igloo, océan nu.
Univers seuls, sans soif. Faim minable,
émaciée
Epi ivoire, épine en nuages sensés
Sans surprise elle écorche et ternit tristement
Tout tardif flocon, noble, étemel, long, glaçant
Timide elle est très sombre et travestit ton
nom,
Mièvre elle est teintée en nectar réséda
Acide elle est triviale, en névés sans saison.
Noël lointain. Non, noir rayon, nous
surprendra
Avec cent tons salis. Seule euphorisation,
Nette, enfant tourbillon, neige étincellera

Alain

La contrainte, parfois appelée «kyrielle d'initiales», dérive de la kyrielle de mot (j'en ai marre, marabout, bout de ficelle. Ici ce ne sont pas les syllabes finales qui s'enchaînent mais les lettres. Chaque mot commence par la lettre qui termine le mot précédent.

Guy Lelong

Formation d'athlétisme

Ces pages présentent la forme imaginée pour le troisième chapitre d'un roman en cours, intitulé *Le Stade*, dont les deux premiers chapitres ont été publiés dans le numéro 3 de cette même revue.

L'organisation générale de ce *Stade* est plutôt inhabituelle. En effet, ses quatre chapitres correspondent aux quatre phases d'élaboration qui peuvent être distinguées pour réaliser un roman : le concept, le scénario, l'écriture, l'édition. Cette forme évolutive ou, plus exactement, processuelle en quatre stades a déterminé le référent principal de ce roman : un stade. Et les quatre chapitres, qui concrétisent ces quatre phases, ont pour titres respectifs : Etablissement, Entraînement, Athlétisme et Atlas.

Le bref premier chapitre, *Etablissement*, qui correspond à l'exposition du concept, se termine sur une page de droite, par la présentation d'un diagramme qui synthétise la structure du livre. Ce diagramme se compose de quatre colonnes qui indiquent, pour chacun des quatre chapitres, son stade d'élaboration, son genre littéraire, son titre et son contenu référentiel. Ouvert à cette page selon un angle de 60 degrés, le livre forme un prisme dont la section est un triangle équilatéral. Ce volume constitue la maquette du stade où le roman va se dérouler. En effet, les quatre colonnes du diagramme représentent les quatre pistes d'une épreuve de tétathlon et la quatrième colonne, intitulée " contenu", appelle la profondeur d'un couloir de natation. Quant au deux rectangles égaux, respectivement constitués, d'un côté, par les quelques pages ouvertes selon cet angle de 60 degrés et, de l'autre, par le plan virtuel qui raccorde les bords extérieurs des pages ainsi écartées, ils figurent l'immense verrière en V qui recouvre l'ensemble du stade. Autrement dit, la forme de l'édifice où la fiction de ce roman va se dérouler provient de la forme du livre. *Le Stade* est donc, en un sens, un roman *in situ*¹, pour une part déduit de son propre lieu d'accueil. Par ailleurs, ce chapitre permet de transformer le statut du narrateur qui, d'abord apparenté à l'auteur du livre, en devient en fait le personnage.

Le deuxième chapitre, *Entraînement*, correspond à la phase du scénario. Enquête menée sur les fonctionnements présumés du stade, ce chapitre, dont la dimension est celui d'une nouvelle, permet au personnage de déterminer peu à peu les modalités de l'épreuve d'athlétisme qu'il doit accomplir. Ce chapitre

DOSSIER

relève du genre scénaristique, parce qu'il se réduit pratiquement à la présentation des éléments et des hypothèses nécessaires au déroulement du récit, autrement dit rien n'y est vraiment développé. Mais il en observe surtout la *fonction*. En effet, qu'est-ce qu'un scénario défini sous l'angle fonctionnel sinon *un écrit dépourvu de règles d'écriture conçues de façon autonome par rapport à la fiction qu'il présente ?*

Si le troisième chapitre, *Athlétisme*, qui constituera la partie la plus importante du livre, correspond au stade de l'écriture, c'est donc parce qu'il est au contraire *pourvu de règles d'écriture conçues de façon autonome par rapport à la fiction, bien qu'articulées à elle*. Si le roman obéit à une forme évolutive en raison du changement graduel de ses différents chapitres, la forme de ce troisième chapitre est elle-même évolutive. En effet, *Athlétisme* comporte quatre sections affectées chacune d'un réglage différent et ces réglages ont la particularité de porter à chaque fois sur une unité plus fine de la chaîne linguistique : la séquence narrative, la phrase, la syllabe, le phonème. Le récit textuel ainsi agencé n'a donc plus pour unité conceptuelle de base les parties du discours de la grammaire traditionnelle mais les différents niveaux selon lesquels la linguistique décompose la chaîne verbale. De plus, l'ordre retenu pour l'enchaînement de ces unités permet d'obtenir un flux textuel qui passe plus ou moins progressivement d'un état macroscopique de la chaîne verbale (la séquence narrative) à un état microscopique (le phonème), selon une manière de " morphing " qui exemplifie les aspects du texte selon une gradation d'échelles de plus en plus resserrées.

Comme le montre le plan de la double page suivante, cette forme processuelle, constituée de façon autonome par rapport au déroulement de la fiction, lui est néanmoins articulée. Aux quatre sections régies par les quatre unités retenues correspondent les quatre épreuves effectuées : l'épreuve de gymnastique, le saut en longueur, la course de vitesse et l'épreuve de natation. Plus précisément, la première section, consacrée à l'épreuve de gymnastique, consiste en un montage de *séquences narratives* distinctes qui convergent progressivement vers leur élément commun. La deuxième section, consacrée au saut en longueur, est caractérisée par le fait que ses *phrases* s'arrangent progressivement selon le même module syntaxique. La section de course de vitesse découpe le flux textuel de façon à former progressivement des suites comportant le même nombre de *syllabes*, autrement dit, passe de la prose à un état métrique². La quatrième section, qui relate l'épreuve de natation, organise ses *phonèmes* de façon à atteindre progressivement un état allitératif. Et l'arrêt de ces quatre réglages intervient chaque fois au moment précis où cesse l'attraction qu'exerce sur le personnage un élément lié à l'épreuve en cours : la vue des membres du jury pour l'épreuve de gymnastique, le bac à sable pour le saut en longueur, les lunettes de plongée disposées en fin de piste pour la course de vitesse, le reflet du personnage à la surface de l'eau pour l'épreuve de natation. L'effectuation de

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

ces épreuves se mêle en outre aux hypothèses, multiples et contradictoires, que le personnage tient simultanément sur les fonctionnements du stade dont l'aspect physique se transforme peu à peu sous ses yeux.

Ainsi intégrée à cette forme textuelle évolutive, la linéarité du récit d'*Athlétisme* se trouve dotée d'une *fonction* nouvelle qui la fera paraître sous un tout autre jour.

Notes

¹ Au sens où Daniel Buren a conceptualisé cette notion. Cf. Guy Lelong, *Daniel Buren*, Editions Flammarion, collection «La création contemporaine», 2001.

² J'ai expliqué le principe de cette émergence métrique dans «Comment j'ai importé certains principes de la musique spectrale», article à paraître dans le prochain numéro de la revue Java.

Pages suivantes :

Plan d'Athlétisme (chapitre 3 du roman *Le stade)**

* Les deux premiers chapitres du *Stade* sont parus dans *Formules* n°3 en 1999

DOSSIER

Principe formel : évolution sur unités verbales de plus en plus fines

1. Unité : séquence narrative

- * montage alterné de différentes *séquences narratives* autonomes
- * convergence de ces séquences vers leur élément commun, donnant lieu à une phrase très longue

- arrêt du premier réglage (montage alterné) -*

2. Unité : phrase

- raccourcissement graduel des phrases
- attraction progressive *des phrases* vers un unique module syntaxique combinant une proposition subordonnée conditionnelle ou hypothétique avec une proposition principale (de type «si..., alors...»)

- arrêt du deuxième réglage (répétition d'un même module syntaxique) —>

3. Unité: syllabe

- * découpe de plus en plus rythmique des phrases
- * disposition des phrases façon "vers libre"
- * mise en place progressive de trois métriques *syllabiques* (4-61115), alternant les unes avec les autres, afin de faire émerger un seuil métrique à partir d'un flux textuel d'abord perçu comme prose

- arrêt du troisième réglage (métrique) —>

4. Unité : phonème

- obtention d'un état allébatif de plus en plus perceptible par augmentation graduelle de la fréquence de certains *phonèmes* au détriment d'autres

- arrêt du chapitre—>

Déroulement de la fiction par rapport à la forme ci-contre

1. Epreuve de gymnastique

- **Alternance de trois séquences distinctes :**
- détail des mouvements de gymnastique
- début des hypothèses sur l'architecture du stade
- **hypothèses sur le fonctionnement du stade : 1. hypothèses gravitationnelles**
- **Suite de plans rapprochés sur les membres du jury (effet d'agrandissement 1)**
- * **le personnage échappe à l'attraction exercée par le jury en lui tournant le dos**

2. Epreuve de saut en longueur

- **Imbrication de trois séquences réparties en fonction du personnage et du jury :**
- détail du saut en longueur
- **suite des hypothèses sur l'architecture du stade et début de son «bleuissement électronique»**
- **hypothèses sur le fonctionnement du stade : 2. hypothèses autodésignatives**
- **Suite de plans rapprochés sur le bac à sable (effet d'agrandissement 2)**
- > **le personnage échappe à l'attraction exercée par le bac à sable du fait de son propre rebondissement**

3. Epreuve de course de vitesse

- **Distribution de trois séquences en fonction du personnage :**
- **détail de la course de vitesse**
- **suite du «bleuissement électronique» du stade**
- hypothèses sur le fonctionnement du stade : 3. abandon des hypothèses gravitationnelles et autodésignatives au profit de l'hypothèse d'un «montage filmique»
- **Suite de plans rapprochés sur les lunettes de plongée posées dans les marges du stade (effet d'agrandissement 3)**
- > **le personnage échappe à l'attraction exercée par les lunettes de plongée en s'emparant**

4. Epreuve de natation

- **Enchaînement de trois séquences se succédant dans cet ordre :**
- **placement du personnage en position de plongeur**
- **bleuissement généralisé du stade**
- **départ du plongeur**
- **Suite de plans rapprochés sur reflet du plongeur (effet d'agrandissement 4)**
- **Arrêt sur image par enlèvement littéral du plongeur**
- > **le personnage n'échappe pas à l'attraction qu'il exerce sur lui-même**

Jacques Perry-Salkow

La nymphe du bois

Séquences vocaliques extraites d'*Hypnagogiques*

*J'ai vu New York,
connu maints hymens :
vos pieds nus, Gladys,
parmi le byssus dont
les pays font tissus,
sont un mythe vivant,
sytvicole, plus grand*

Il y a près d'un fort
cuirassé d'onyx
un bassin noyé
sous les lys carmin.
Vous y baignez,
Gladys, vos pieds nus,
sanguinolents lys
parmi les lys où,
sinuant, des pythons
lymphatiques vont
frayer, mourir.
Un Sylvain doté
d'une syrinx d'ajonc
hypnotise un val.
Un pays endormi
sur son tricycle va
à reculons. Syrinx,
syrinx... Sur son repas,
six bouts d'azyme,
baye un commis
qui voyage
du Tyrol à l'Inde.
Syrinx... Un champ plonge
dans l'hypnose qui
gagne bois, puits,
vaux mitoyens :
le loup s'y tapit
avec l'oryx du Nil.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

Syrinx... Un matelot
fume dans son dinghy,
groggy. C'est la nuit.

« Gladys ? C'est moi.—Chut !

Nymphe sait tout.
Approche ! — J'y suis.
Voilà yeux
de lynx trop humains
pour tyranniser
l'ami Perry.—Tudors.
C'est ton parfum hippy
qui voyage
devant toi. •—Qu'y
puis-je, voyant
vos pieds aux lys
unis, rayés d'or
dans l'onde du cyprin ?

—Voir n'est pas

un fait Plonges-y
tes mains... — Un python
pourrait.*—Perry,
un petit 36 royal...
"—Gladys... — Tout petits
amours pythiens...
— Gladys... — Petits, sous
les doigts fuyant
comme d'usants cyprins...
— Sont-ils... — Chut ! Ça yest,
tu y es. Ils sont à
toi ! — Bayreuth,
cymbalums, les îlots
hybrides du Japon,
grands typhons du printemps...
Gladys, vous irez
du Tyrol à l'Inde
pour y admirer
le grand opus hippy !
—Cher ami...—Fuyons
sans jury ces bois
délirants ! Fuyons !
Gladys, vous vivrez
au Pondichéry !

DOSSIER

Voyez, un matin
cru y point déjà.
Un bambin, voyez
encor synclinal sud,
crayonne un mgris
sur les bay-windows.
Il a vos yeux
d'oaristys.—Que
mon fils a du style,
c'est vrai... — Fuyons !
La nuit porphyre
s'ankylose. — Fuir
d'un songe ? Il y a
là un synchronisme
boiteux.—Gladys...
—Tu n'y songes pas ? Dis,
tu n'y songes pas ? Dis... »¹¹

Il y a près d'un fort
troyen un bassin
oublié. Gladys,
vousytaliez
jadis le byssus dont
le tissu royal,
mystique, orna
Buckingham, l'ysopet
du saint-synode.
Vous y captiez
des signaux d'ophrys,
tutoyant l'esprit
bruyant des bois.
A vos pieds, purs lys
sculptés dans l'onix gris,
court la glycine.
Le loup s'y tapit
avec l'oryx du Nil,
qui les choyant,
qui s'y désolant.

Jacques Perry-Salkow

La gamine ibère

Palindrome extrait de *Rue murs rumeur*

Il a pâli
Elle a l'âge d'une gamine ibère
Alice lève le cil
Icelle née
 gît
 rêve le dur pénis
Elle se dénude et se récite et tantôt naturelle tel le ru tantôt nattée
suce restée dune de sel
 lésine prude
 le vertige en elle
 cilice levé
 le cil aéré bien imagé
Nu d'égal à elle
 il a pâli

Patrice Hamel

L'articulation des procédures

Tout l'intérêt que chaque *Réplique* est capable de susciter ne repose assurément pas sur la seule satisfaction d'y déceler l'aboutissement d'une contrainte formelle produisant un ambigramme¹. Devant ces œuvres, il s'agit plus précisément d'être attentif à l'articulation minutieuse de quatre procédures distinctes ayant pour but de rendre conscient l'observateur des opérations mentales multiples qu'il effectue pour établir devant lui les réalités apparentes et les articuler aux représentations qu'elles permettent d'inférer. Ce que nous allons rapidement évoquer à partir du N° 19 publié dans ces pages.

Nous le savons — mais nous oublions régulièrement ce savoir — avec la langue, le signifiant a tendance à s'évaporer lorsque le signifié apparaît du fait de leur relation arbitraire et du seul rôle fonctionnel qu'on attribue en général à celle-ci. Dès lors, nous ne mémorisons pas les spécificités du signifiant puisque, sauf structure particulière, nous ne les remarquons que pour accéder par convention à d'autres choses qu'elles-mêmes. L'affaire s'aggrave dans l'écrit car la plupart du temps nous tenons encore moins compte du fait que les signifiants ne se résument pas à ce qui est sensible, c'est-à-dire les éléments visuels, qui fournissent seulement l'appui de leur construction.

D'une part en effet, le signifiant grammatical nous conduit vers un signifiant phonique imaginé (les sons virtuels des syllabes écrites²). D'autre part, et nous y reviendrons, ce signifiant grammatical n'est pas toujours entièrement matérialisé.

Mais il y a davantage. En effet, les composants formels ont tendance à s'évaporer non seulement parce que le signifié (qu'il soit phonique ou sémantique) l'emporte lorsque le signifiant est utilisé comme un simple support pour accéder à lui, mais également parce que la lecture des lettres nous fait oublier les particularités exactes des traces convoquées.

Tout affairés à comprendre le contenu des mots supposés inscrits devant nous, nous organisons ce que nous voyons pour y déceler les formes des lettres se distinguant du pur visuel. Il est clair que nous n'appréhendons pas la même chose lorsque nous comprenons que nous avons affaire à un " R " dans la *Réplique n°19* et lorsque nous percevons le dessin

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

en tant que tel des lignes utilisées à cet endroit. C'est pourquoi, si nous souhaitons que le mot ne soit pas seulement porteur de sens ou de sons *via* les structures grammaticales évanescents mais qu'il permette de rendre le lecteur apte à saisir les facteurs de son apparition visuelle, il est nécessaire de réaliser un travail supplémentaire d'inscription.

Un travail effectué sur une structure formelle explicite affectant les constituants sensoriels est un moyen de faire prendre conscience de la part strictement visuelle des traces utilisées. Ainsi le signalement explicite de la symétrie formelle telle que je l'utilise peut gêner suffisamment la lecture courante pour que le lecteur s'arrête un instant sur elle et la remarque, car, pour donner un exemple, la lecture du " R " aplati d'un côté et du " C " ornementé de l'autre contredit les formes visibles identiques, à l'inversion près, auxquelles ces lettres sont donc simultanément associées. Nulle hiérarchie conventionnelle dans le rôle des diverses lignes employées pour les dessins des figures, au contraire des tracés devenus utiles à la reconnaissance de certaines lettres (par exemple le grand segment de cercle à la droite du " C ") ou superfétatoires dans d'autres cas (la courbe de gauche du second " R " qui n'est qu'une verticale déformée),

Nous sommes ainsi conduits, d'une part, à envisager les traces visuelles en tant que telles, celles qui se réduisent à ce que l'on perçoit d'un point de vue plastique, et, d'autre part, à réaliser les différences qu'elles entretiennent avec les lettres qui apparaissent lorsque nous structurons notre perception dans ce but³.

Au sein des *Répliques*, l'inscription de deux structures perceptuelles distinctes autorise tout autant la prégnance du visuel que la mise en évidence du signifiant grammatical.

Sont ainsi articulés de manière à leur donner la même importance, le vu et le *lu perçu*.

*

Mais l'aspect formel des traces contredit la structure des lettres d'autant plus que celles-ci sont incomplètes. Aussi dans une *Réplique* quelques lettres se présentent-elles comme un mixte de perception et d'imagination. Si certaines parties de lettres sont en effet entièrement issues de l'organisation perceptuelle des traces qui paraissent réellement présentes sur la page, d'autres sont complétées mentalement par l'observateur. C'est le cas par exemple d'un bout de " n " absent ou de la séparation entre deux lettres combinées. Ces caractéristiques virtuelles permettent par ailleurs de mettre en valeur la part visuelle strictement actualisée des formes convoquées.

Dans les *Répliques* les causes de l'apparition des groupes de lettres ne reposent donc pas uniquement sur la perception. La prégnance de l'imagination dans l'élaboration du signifiant grammatical s'avère tout aussi importante. La mise en évidence du rôle de l'observateur et la mise en cause de la seule matérialité apparente dans la constitution du signifiant grammatical sont donc manifestes.

DOSSIER

Mais ces formes imaginées ne peuvent apparaître à l'esprit qu'à condition d'inscrire des indices suffisamment explicites pour le lecteur.

Un difficile équilibre doit être trouvé puisqu'il s'agit de rendre conscient l'observateur que c'est lui qui construit les éléments signifiants et de lui permettre de les trouver sans aides externes. Une relation particulière s'établit entre les structures qui semblent inscrites réellement sur la page et les structures mentales de l'observateur susceptibles de provoquer des représentations virtuelles (en l'occurrence certaines parties de lettres).

Au sein des *Répliques*, l'inscription de deux nouvelles manières distinctes d'appréhender les formes autorise tout autant la prégnance du matériau concret apparent que la mise en évidence du signifiant grammatical absent

Sont ainsi articulés de manière à leur donner la même importance, le vu et le *lu imperçu*.

*

Si la lecture des lettres permet d'accéder au mot global, la reconnaissance du mot entier permet non moins de préciser la nature des lettres à décrypter qui le constituent

Le choix du lexique utilisé n'est donc pas indifférent puisqu'il peut favoriser, parmi les structures formelles possibles des lettres du mot choisi, celles permettant l'inscription des deux structures perceptuelles déjà évoquées et non moins l'inscription des structures autorisant la représentation mentale des formes virtuelles.

La prise en compte du sens n'est pas moins importante car elle permet l'autodésignation des opérations effectuées qui facilite leur repérage et rend la relation symbolique du langage moins arbitraire.

L'élaboration d'une *Réplique* consiste notamment à choisir un mot dont le sens soit relié, d'une manière ou d'une autre, à la forme des traces visuelles qui conduiront le lecteur à identifier les lettres du mot, et sans faire appel à une culture particulière (sinon connaître la langue utilisée bien entendu) ou à un contexte extérieur (comme le nom d'une personnalité).

Le mot qu'il est possible de lire de multiples façons sur les pages qui suivent est la traduction française de «feed-back» et se définit comme «un effet réactionnel engendré dans un mécanisme par son propre fonctionnement dont il assure un contrôle». Il semble bien que cela puisse concerner la *Réplique N° 19* dont l'autorégulation est particulièrement manifeste puisque le mot lui-même, tel que je l'ai dessiné, donne l'impression d'agir en contrôlant le retour de formes identiques, mais inversées : celles des traces visuelles qui tout en réapparaissant inversées permettent de déduire le signifiant grammatical. Davantage, le mot complet, pour s'autodésigner, doit nous inciter à lire les lettres mêmes qui autorisent que ce sens advienne, en feed-back. En effet, si nous ne sommes point trop amnésiques nous pouvons nous rappeler que les formes initialement vues n'étaient pas exactement celles que nous décryptons désormais en lisant.

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

C'est donc par l'intermédiaire des lettres à partir du groupement des-
quelles le sens se constitue que ce dernier peut désigner la structure visuelle
des formes perçues sur lesquelles repose en s'organisant autrement la cons-
truction du signifiant grammatical. Et le mot assure non moins le contrôle
de son propre fonctionnement puisqu'il gère le mécanisme mental qui re-
considère les percepts initiaux pour en faire les lettres qui aboutiront à
l'aspect sémantique.

Sont ainsi articulés de manière à leur donner la même importance, le *vu*, le
lu et le *conçu*.

*

L'élaboration d'une *Réplique* enfin suppose aussi de prendre en compte
certaines particularités du lieu d'accueil.

Que les deux *Versions* de la *Réplique n° 19* soient installées de chaque
côté de la pliure qui divise symétriquement l'exemplaire de *Formules*, autorise
sans doute d'autres relations privilégiées, mais cette fois entre le lieu d'accueil
et l'emplacement de la part imprimée de l'œuvre.

En étant le négatif l'ime de l'autre, les doubles pages de *Répliques* se
complètent, s'imbriquent. Ce que l'on peut constater en écartant progressivement
les doubles pages vers l'intérieur du livre.

En inversant leur orientation, le recto et le verso de la feuille centrale se
superposent. Ce que l'on peut constater en regardant à travers son épaisseur
translucide.

Autant de particularités qui parviennent à focaliser l'attention sur certain-
es caractéristiques peu exploitées du livre même qui devient de ce fait un objet
à part entière désormais digne du même regard que son impression (le blanc qui
cotoie l'encre notamment acquiert ainsi le même statut qu'elle).

Sont ainsi articulés de manière à leur donner la même importance* le *vu*, le
lu, le *conçu* et *Vin situ*.

Notes

¹ Un ambigramme est réalisé lorsque les différentes orientations d'un même
ensemble de traces permettent de lire plusieurs mots, ou parties de mot, pouvant de surcroît être
identiques ou dissemblables.

² Tous deux, faut-il le signaler ?, permettant d'accéder au signifié sémantique.

³ Je nomme ces deux structurations perceptuelles des conformations. Cf.
«Emergence de

നേന്മ

മിഷി

നേപ്പോ

മിഷി

Jean-Noël Arengo

A propos du livre de Patrice Hamel
Au Sens Propre

éditions yean/nichel^lace

Les inscriptions de la lecture

*Le livre, expansion totale delà lettre, doit'elle tirer,
directement, une mobilité et spacieux, par correspondances,
instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.
Stéphane Mallarmé*

H n'est pas rare de voir le livre - son auteur - se réclamer de l'objet, non moins rare de voir certains objets ou bien induire la forme du texte dans le livre - et c'est le calligramme - ou bien jouer de ses constituants structurels et sémantiques pour influencer de façon spéculaire sur l'énoncé de ce texte - et ce sont les *Proèmes* ou le *Parti pris des choses* de Ponge - mais il est précieux, c'est-à-dire d'une extrême rareté de constater un texte comme il apparaît entre nos mains: au sens propre comme un livre avant tout. Objet, le livre l'est déjà tout autant que celui qu'il renferme et qui serait le texte. Ainsi loin d'en finir avec la forme livresque, *Un coup de Dés* est bien plutôt un coup d'envoi, celui par lequel le livre accède à sa fonctionnalité génératrice de certaines possibilités d'inscription inédite. D'égale manière, un siècle après, alors qu'entre eux deux n'existe pas beaucoup de liaisons - d'œuvres - à ce point réfléchies - sinon aucune absolument paramétrée, il en existe bien mais *relativement* à certains endroits de leur texte quant à son lieu d'accueil et non systématiquement - *Au Sens Propre* de Patrice Hamel établit le livre dans son organicité vérifiable à savoir la page, sa mobilité qui est la pagination, et les raisons perceptuelles de celle-ci, qui sont les lectures.

Quant au site

On l'a dit, le livre est un contexte à partir duquel l'écrit qu'il renferme peut très bien se régler, mais encore possède-t-il un nombre certain de qualités matérielles susceptibles de codifier son écriture et sa lecture d'égale façon. Nul doute que si les fictions spéculaires déclinent certaines postures - la plus commune étant l'utilisation à La seconde personne du singulier ou du pluriel et dans un temps qui serait le conditionnel d'un personnage ayant des velléités d'auteur - prennent le livre comme sujet de leur texte, elles occultent singulièrement le livre même où elles s'inscrivent: précisément celui que l'on a

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

entre les mains. Le livre y est donc moins un contexte qu'un personnage et, parodiant, on peut dire de lui que ses pages sont blanches comme la marquise peut avoir les yeux bleus, et qu'il s'est ouvert à telle page comme elle sortit à cinq heures, c'est-à-dire que si faisant l'objet d'une republication sous d'autres conditions - de format ou de police - le texte lu, par exemple à la page cinquante-trois, pourra très bien alors se lire sur deux pages dans cette éventuelle réimpression sans que cela soit une gêne pour la compréhension globale de ce qui suit ou précède, bref du texte entier. Somme toute un texte se règle sur lui-même et s'écrit à la suite, il se déroule sous nos yeux comme jadis un parchemin. Or voici un livre: c'est au moins une masse dont l'unité minimale est la page, définie par son format et les propriétés de sa surface - choix du papier, de sa couleur -, unité qui se trouve répétée à l'identique au point de faire nombre, et dont l'événement principal tient à sa mobilité qui est la pagination, laquelle peut donc se concevoir comme l'ensemble des relations possibles entre ces pages et appréhendables par son manipulateur: le lecteur. Or voici le livre de Patrice Hamel, c'est-à-dire une masse dont l'unité est une page de format "à l'italienne" - dont la longueur est presque le double de la largeur qui est le côté lié (ici une spirale) - dont la propriété principale tient à sa transparence relative - c'est un papier calque - qui permet au texte de se lire selon une triple épaisseur: chaque page se voit identifier d'une colonne de cinq syntagmes selon une gradation constante: soit pour la première page la colonne à gauche, pour la seconde la colonne au milieu, pour la troisième la colonne à droite, puis à la quatrième retour à gauche etc, de telle sorte que plaquées, les pages se lisent par trois et n'en forment plus qu'une seule. Ici se conçoit un quasi principe d'équivalence matricielle. Si d'un lieu dont une œuvre s'induit on peut toujours repérer l'événement fondateur - et c'est l'architecture d'accueil de cette œuvre qui lui préexiste, quand bien même cette dernière par ses réglages pourrait estomper une telle précellence au point d'offrir une inversion remarquable: que le site paraisse déduit de l'œuvre accueillie - le livre en revanche persuade d'une tout autre spécificité: c'est qu'aux yeux du lecteur il donne également sa forme - sa couverture, ses pages - et sa matière - son texte- qu'il n'y a donc pas comme en art la possibilité de comparer un site vierge reconnu avec ses conséquences à la suite. Bref il n'est pas possible à l'enquêteur de comparer des modifications spatiales dans le temps mais de conjecturer sur elles: c'est aussi la lecture. Et l'on perçoit dès lors, avant même celle-ci, comme *Au Sens Propre* voit fluer cette équivalence matricielle vers un renversement non moins principal: tandis qu'un processus consensuel établit l'écriture en premier puis le site de son déroulement - le livre - et enfin sa lecture, c'est elle ici qui semble en premier indiquer le choix de la transparence du papier - aux évidentes propriétés de reproduction et de décryptage - puis l'écriture qui s'y inscrit. La lecture se reflète sujet sur un simple aperçu de la matière inscriptible: le calque.

DOSSIER

Une écriture tabulaire

Soit donc, après ouverture, trois pages qui offrent à l'oeil à peu près ceci

Page3	Page4	Page5
Ces pages	tenant compte	de leur propre lecture
au détriment	de récit contradictoires changeant volontiers	
de sujet donnés	ou	d'apparence
dont les formulations	univoques	déjà
vacillent	à peine arrivés au début	se poursuivent

Mais voici encore que se tourne la page 1 et qu'apparaît désormais

Page6	Page4	Page5
Ues actions	tenant compte	de leur propre lecture
	de récits contradictoires changeant volontiers	
	ou	d'apparence
MRS- «ompbcatiw	univoques	déjà
	à peine arrivées au début	se poursuivent

On voit donc le texte se lire doublement, à l'horizontale ou à la verticale. On peut même sans blesser la grammaire se risquer à quelques diagonales mais ici n'est pas le principal: c'est qu'un sens de lecture contrarie l'autre au point d'en être une exacte inversion. Un acrostiche sémantique caractérise les premières pages, car sitôt orienté, le lecteur se voit contredit dans sa croyance par une bifurcation qui relativise le sens premier poursuivi: si bien que loin d'être un simple renversement c'est plus un complément de sors qui se visualise par la mise en tableau des énoncés. Cette réversibilité de toute entente convient à l'amateur de correspondance qui voit bien la page se tonner sous son action: lisible à son recto elle ne l'est plus à son verso. Cet acrostiche d'un genre nouveau désigne donc certaine propriété complice de la transparence où elle s'inscrit mais la récuse par ailleurs selon un double sens qui peut bien être celui indiqué par sa lecture tabulaire. Ainsi le sens est-il ici contraire à sa source: tandis que d'une réflexion la dimension scripturale ordinaire privilégie l'aboutissement linéaire que l'on nomme raisonnement, le tableau reflète une disponibilité critique adjointe à toute énonciation: sa réfutabilité.

Une écriture tabulaire apparaît donc comme celle qui suppose deux sens au moins de lecture: elle est même une mise à la puissance de cette dernière. Et de fait à privilégier la multiplicité des parcours elle rend compte de l'acte même qui la découvre en même temps: la lecture gouverne jusqu'à la spatialisation des énoncés. En effet qu'en est-il d'un texte qui non content de réfléchir ses conditions d'obten-

RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES

tion, intègre encore celles de sa possible manipulation? Nul doute qu'un lecteur quand bien même narcissique ne soit pas satisfait de sa seule vue dans un miroir. Aussi est-il convié à ce que l'on nommera un saut analytique, concept qui opère dès l'instant qu'une œuvre inscrit dans son déroulement temporel, dans son écriture proprement dite, la phase cognitive et critique censée lui être postérieure, issue donc de sa consommation. Car si l'on décide de voir un lecteur accéder à sa modélisation, on constate comme dans les premières pages sa perception opère sur le mode hypothétique, comme dans les suivantes l'information s'installe au point de s'affirmer dans les dernières. Paginant donc *Au Sens Propre* et dépassant son milieu, il verra succéder aux hypothèses du début les réponses descriptives de son parcours. Or lecteur se voyant se lire, dès la première page se reconnaissant, il n'aura de cesse d'établir une cartographie de ces mêmes hypothèses quant aux pistes dont il se contente d'habitude. Affinant donc une perception qui ne l'est d'ordinaire que par une lecture seconde, il se reconnaîtra comme relecteur dès la première. Si bien que l'équivalence qui fait boucle entre les trois premières et les trois dernières pages se relativise au moins par l'ensemble de celles qui les séparent. En effet quand les premières, de par leur situation, paraissent déliées de toute antériorité, les dernières, par définition, découlent d'un processus qui les lie. Des relations s'établissent à la fin qui n'existaient pas au début au point qu'une opération perceptuelle différencie d'autant mieux la répétition d'un même signe qu'elle la distancie. Ainsi le lecteur apparaît-il personnage chercheur d'horaire perdu au seuil de quelque carte. Œuvre t-il à voir correspondre son périple aux intersections qu'on lui désigne il n'aura de cesse de se tromper. Car cette correspondance opère déjà de sorte que l'écriture désigne les opérations que la lecture effectue pour la saisir. De fait on perçoit comme homothétiques les temps d'écriture et de lecture. Or une telle étape n'est possible qu'à la faveur d'un contexte qui est la page et son possible aménagement. Dès lors que tabulaire comme elle est dans ce livre, l'écriture distribuée dans l'espace ses propres composantes matérielles.

Soucieux de métrique, on sera donc moins désormais préoccupé de syllabes que de spatialisations syntagmatiques.

Les métriques de **la page** liée

Donc, ces pages ne tiennent pas compte de leur verso. Toute page - hors même le grain de sa matière - à cause de la répétition de son format, possède d'évidentes implications de transparence. Du moins invite-t-elle à toutes sortes de relations avec ses homologues, la plus simple étant le suivi sans conséquence d'un texte d'une page à l'autre. Or c'est une convention qu'un livre débute en recto, la première page étant toujours impaire dans sa numérotation - en sorte qu'ici la page s'identifie à la feuille puisqu'une seule face se voit soumise à l'inscription. Quand donc la pagination s'active, par le jeu des colonnes démissionnant à mesure des nouvelles qui les figent dans un glissement, c'est un seuil - la première page - repris sans cesse, qui se perçoit, toujours le même, hors son sens. A ce point disparaissent les raisons du spatial dans cette œuvre. Chaque page - qui par jeux d'épaisseurs

DOSSIER

du papier fonctionne par trois - est un seul énoncé dont la disposition tabulaire conséquente à la mise en colonne isole les schèmes d'une seule phrase. Si bien d'ailleurs que les enjeux grammaticaux accèdent à une visibilité ignorée dans un cadre plus linéaire et s'en trouvent complexifiés d'autant - telle règle d'hypallage se constate à mesure et plus massivement que si mis à la ligne. De ce cadre on repère une constante principale: la situation du sujet de chaque énoncé est équivalente à chaque nouvelle donne c'est-à-dire placé en début de colonne gauche. Doit-on préciser qu'un tel sujet est non seulement celui de l'énoncé en cours mais du livre aussi bien et donc de la lecture ? Quand donc se tourne une page lue, c'est une condition de possibilité de celle-ci qui transparaît. Il n'est plus qu'à lister les sujets pour s'apercevoir lecteur: aux *pages* succèdent donc *les actions*, puis *les réactions*, *les questions*, *les images*, *les décisions*, *les imprévus*, *les revirements*, *les comptes*, *les assemblages de mots*. Enfin nous sommes un peu avant le milieu du livre. On constate comme excepté le dernier et le premier tous les sujets peuvent être groupés comme déclinant l'identité perceptuelle du décrypteur sous forme d'opérations. Hors voici qu'avec le dernier sujet l'on nomme la nature du texte même. De sorte qu'un double renversement s'installe: celui de l'écriture successive aux opérations qui la saisissent, celui de ces mêmes opérations qui à se voir inscrites, basculent dans le domaine du scriptural et des reflets descriptifs qu'il permet. De sorte que du milieu à la fin on aura comme sujets *les épreuves*, puis *les aboutissements*, *les variantes*, *les vides*, *les assertions*, *les pensées*, *les prémisses*, puis *les pages* à nouveau. De telles pages, reliées non de suite mais de sauts, se retournent donc bien plus qu'elles ne se tournent jusqu'à s'identifier à quelque indéfinie première page justifiant leur mise en boucle et qu'en effet à la fin les trois dernières soient telles quelles les trois premières.

Ainsi mis en boucle, ce livre une fois refermé, n'ayant rirai soustrait des allers et des retours qu'un lecteur mime en feuilletant, instruit même de la reprise qu'on en fera de toute façon, compose avec le lecteur une réflexion remarquable. C'est un fait qui tient du sens commun que toute opération reprise suppose l'affinement parallèle de la perception et qu'à chaque nouvelle prise un nouveau seuil apparaît. Or loin de cette cognition linéaire et optimiste, voici qu'avant même que ce livre soit rouvert, chaque nouvelle page dès la première lecture semble confondue à la suivante et contrariée au point de se reprendre dans sa matérialité même : la transparence supposant qu'excepté les trois premières qui se retrouvent les dernières, toute page soit lue trois fois et donc relue. C'est donc logiquement qu'à la fin, tandis que les opérations progressives de la lecture s'effectuent à l'endroit même de leur inscription - ce qu'en d'autres temps, dans un autre texte, Patrice Hamel théorisa sous le nom de congruence - qu'à la fin donc, ce livre une fois fermé et mis en boucle, on puisse dire de ses pages qu'elles tiennent compte de leur propre relecture.

L'Observatoire
des
littératures à contraintes

Sjef Houppermans

Derrière le rideau cramois

Ces dix dernières années on a pu assister à un formidable renouvellement des études rousselliennes. Le signal de départ fut donné évidemment par la révélation des fameuses malles transférées à la Bibliothèque Nationale par les Entreprises Bedel. C'est là en effet que Roussel, avant son départ en Italie en 1933, avait déposé ses manuscrits et autres documents. Ils y étaient restés sous la poussière pendant plus de cinquante ans après le décès de l'auteur, le 14 juillet 1933 au Grand Hôtel et des Palmes à Palerme. Un splendide numéro de la *Revue de la BN* a dressé en 1992 l'inventaire de tout ce qu'une équipe sous la direction d'Annie Angremy avait trouvé dans ce trésor: entre autres des photos, des avant-textes, une version d'*Impressions d'Afrique* qui diffère beaucoup de celle qu'on connaissait déjà, et deux textes parfaitement inconnus: *La Seine* et *Claude et Luce*, dans lesquels, entre *La Vue* et *Impressions d'Afrique*, Roussel tentait la voie du théâtre en vers. Ces révélations furent longuement commentées lors du Colloque Roussel tenu à Cerisy en 1991 et dont les actes ont paru aux Presses Universitaires de Rennes sous le titre *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne* (1993). Les organisateurs de ce colloque, Pierre Bazantay et Patrick Besnier, ont entrepris, en collaboration avec Annie Angremy et Annie Le Brun, une nouvelle édition des œuvres complètes chez Jean-Jacques Pauvert. Pauvert souligne que l'ancienne édition 'rouge' datant des années 60/70 gardera son statut référentiel, mais que la nouvelle collection (Pauvert/Fayard) publiera une vraie édition critique dans laquelle variantes et inédits trouveront leur place. Jusqu'ici ont paru les tomes I (*Mon Ame, Poèmes inachevés, La Doublure, Chroniquettes*), III (*La Seine, La Tonsure*), IV (*La Vue, Poèmes inédits*), V et VI (*Les Noces*, titre qu'on a préféré à *Claude et Luce*). C'est dire que nous avons encore beaucoup de jouissance en suspens !

En marge de cette édition Annie Le Brun a publié également chez Pauvert en 1994 une belle étude d'ensemble, *Vingt mille lieues sous les mots, Raymond Roussel*, qui par sa référence au 'maître incomparable' souligne le fait que ce n'est pas la profondeur herméneutique qui compte le plus chez Roussel pour le lecteur d'aujourd'hui, mais l'errance, folle et très calculée à la fois, au ras des lames. Annie le Brun souligne (p.272) que tous les procédés de Roussel se jugent à l'aune de l'"exacte somme de hasard acceptée" (somme que l'auteur de *Locus Solus* attribue aux projets de son savant vicieux François-Jules Cortier) qui a pour conséquence d'autre part "le pouvoir libérateur" dont parle Michel Leiris. Dans la conclusion (p.345) du livre d'Annie Le Brun nous trouvons cette phrase d'une grande lucidité

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

et qui ébauche une dimension véritablement *éthique* de l'œuvre roussellienne: "Jamais la solitude du désir n'aura été si innocemment et si cruellement prise comme critère de vérité".

En 1997, Chez Fayard cette fois, a paru une version totalement remaniée de la biographie de Roussel par François Caradec, qui, avec la méticulosité et la verve qu'on lui connaît, a intégré dans son livre l'essentiel des données sur la vie qu'ont fournies les documents 'Bedel' (parmi d'autres). On peut être d'accord avec la remarque qui termine la présentation de Caradec : "Avec cette biographie, le lecteur dispose des moyens de saisir la cohérence d'une œuvre *écrite* avec laquelle Raymond Roussel a voulu créer un monde *lisible*." Pour le domaine anglophone Mark Ford a publié pour sa part en 2000 une nouvelle édition de son introduction à l'œuvre roussellienne. Chez Fata Morgana/Fayard ont été rassemblés en 1998 tous les écrits de Michel Leiris au sujet de Roussel avec d'importants inédits et la correspondance que les deux auteurs ont échangée entre 1915 et 1933 (ainsi le 16 décembre 1922 on lit sous la plume de Roussel ; "Je vois que, comme moi, vous préférez le domaine de la Conception à celui de la Réalité"), D'un ton plus désinvolte, *Raymond Roussel, au cannibale affable* de Philippe Kerbellec (Editions du Rocher, 1994) propose souvent des observations fort originales tout au long d'une série de chapitres qui s'intitulent entre autres "Cadet Roussel", "Acrobaties pégasiennes" et "Ce que mes vers pour l'âme sont" (ouf: 'Ça mort'!).

En outre différentes thèses très intéressantes ont été soutenues ces dernières années ayant en totalité ou en partie Roussel comme sujet : je pense surtout à celle de Hermès Salceda parue en 1998 aux Editions du Septentrion qui fait notamment avec une grande pertinence le point sur *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Il faut mentionner également celle de Christelle Reggiani, "La Rhétorique de l'invention : de Raymond Roussel à l'Oulipo" (Université Paris IV, 1998). Une vue d'ensemble du théâtre roussellien par Sjeff Houppermans se trouve dans le numéro 2 de la Revue *Antennae* (Rome, 2000, pp. 11-59), et un intéressant essai de renouvellement de l'approche psychanalytique se découvre dans l'étude de Jeanine Germond (*Raymond Roussel à la une*, Editions et publications de l'Ecole lacanienne, 2000). Et n'oublions pas le revigorant guide qu'est le *Petit Dictionnaire de Locus Solus*, publié en 1993 par Besnier et Bazantay aux éditions Rodopi.

Dans le domaine de la création une très belle surprise nous lut ménagée par l'édition de *La Vue* qu'ont publiée les Editions Volets Verts en 2001 : d'une présentation très élégante, elle est illustrée de fort jolis dessins de Daniel Maja qui accentuent surtout la légèreté 'vacancière' de ces poésies, qui m'entraînent irrésistiblement à la dérive chaque fois que je les relis. La couverture plus particulièrement doit ravir tout amateur de Roussel avec ses reflets et ses figures d'éternel été sous l'œil divin du prospecteur fas-

ESSAIS

ciné. Les couleurs ajoutent une dimension magique à cette entrée dans la plus bleue des mers, relevée par les jaunes et les blancs des flâneurs d'eau, tandis que le trait noir qui délimite d'abord le recto, se mue en inquiétante apparition monstrueuse -si familière pourtant, dirait-on- devant l'horizon d'Etretat en quatrième de couverture. C'est bien le même message qu'offrent les derniers vers de *La Vue* :

Mes yeux plongent dans un coin d'azur; ma
pensée
Rêve, absente, perdue, indécise et forcée
D'aller vers le passé ; car c'est l'exhalaison
Des sentiments vécus de toute une saison
Qui pour moi sort avec puissance de la vue,
Grâce à l'intensité subitement accrue
Du souvenir vivace et latent d'un été
Déjà mort, déjà loin de moi, vite emporté.

Avec tout cet intérêt renouvelé autour de l'œuvre de Roussel on pouvait s'étonner qu'il n'y ait pas de revue plus particulièrement consacrée à ses textes. Parmi les rousselliens on en parlait bien depuis un moment (notamment depuis le 'légendaire' colloque de Nice en 1983), mais on a dû attendre que l'initiative d'Anne-Marie Amiot prenne racine auprès de Michel Minard et ses 'lettres modernes' pour que lentement mûrisse ce projet. Christelle Reggiani s'est jointe à l'équipe rédactionnelle et en 2001 nous avons eu la grande joie de voir la publication du Numéro 1 de la Série *Raymond Roussel* intitulé "Nouvelles impressions critiques" (on pourrait longuement commenter la signature de Roussel qui saute aux yeux sur la blanche couverture, s'arrêtant par exemple à ce trait qui, revenant de Tel' final, rétablit l'unité de l'ensemble, ou encore à l'isolement du 'd'figurant la fragmentation du nom et de ses rayonnements). On peut se féliciter du contenu extrêmement riche de ce numéro de 250 pages qui tient bien sa promesse de donner un panorama varié et détaillé des recherches concernant l'œuvre de Roussel. Pour commencer il y a une présentation par Anne-Marie Amiot qui sous le titre "Le Feuilleton critique roussellien" trace les grandes lignes des explorations de la littérature secondaire. Commencé à l'endroit de la légende hagiographique, le parcours critique suit exemplairement (mais non sans malentendus) les grandes étapes de la littérature de renouvellement au XX^e siècle : des surréalistes en passant par l'âge des formalismes jusqu'au traitement ludique. Aujourd'hui on paraît avoir dépassé le stade où Roussel est d'abord témoin de tel engagement ou de telle prise de position pour donner libre place à une critique qui tente de faire justice aussi bien au contexte culturel et idéologique (de l'auteur et de ses lecteurs) qu'à l'enjeu de questions esthétiques, psychanalytiques, linguistiques et philosophiques, et qui permet de faire la part de l'originalité et de la tradition, ainsi que de préciser la place de l'auteur dans l'histoire littéraire

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

du XX^e siècle qu'il a marquée par la double empreinte de la fascination et du labeur créateur (la bibliographie détaillée en fin de volume complète utilement cette mise au point).

Une des méthodes de la critique littéraire qui pour Roussel a pris une importance certaine depuis les découvertes "Bedel", est la génétique. Anne-Marie Basset a écrit une thèse sur la genèse à *Impressions d'Afrique* et elle en donne ici un complément après avoir tracé le cadre et la justification de ce type de recherches. Ce qui est surtout intéressant dans l'étude des variantes et des transformations -outre le regard délicieusement voyeur derrière les rideaux du laboratoire- c'est que, sans révéler l'essentiel du secret roussellien (secret qui est de l'ordre du désir autant que du ressort de la lettre), elle montre certaines mutations insistantes témoignant d'une visée spécifique concernant la réflexivité généralisée de l'œuvre. C'est d'ailleurs pour moi l'occasion de fournir un petit supplément d'information au sujet des différentes éditions de *Impressions d'Afrique*. Basset signale d'après Caradec qu'il existe une première et une deuxième édition datant de 1909. Elle poursuit page 71 : "Une quatrième édition, identifiée comme telle, est datée de 1932; elle présente des variantes avec la première édition. Une troisième édition, dont on pouvait supposer l'existence, est cependant manquante, soit parce qu'elle n'a jamais existé et que l'éditeur s'est trompé en passant directement de la deuxième à la quatrième, soit parce qu'elle a été perdue." Or, j'ai acheté en 1990 un exemplaire de cette troisième édition (datée de 1932 également) chez un antiquaire néerlandais. J'ai cru y détecter un moment certains signes tracés par un onglet intentionné, mais à y regarder de plus près c'étaient probablement des froissements dus à une main distraite.

Henri Béhar de son côté traite Roussel par la voie de l'informatique et l'idée se révèle (ici encore) être fructueuse. La fréquence des mots, mais surtout leurs concaténations répétitives, les scénarios qui s'ébauchent de la sorte, permettent de mieux cerner les obsessions ou simplement les ornières habituelles de l'auteur. Béhar montre surtout que pour un auteur chez qui les reflets, les doublures et les répétitions sont une véritable hantise, sa méthode permet de prouver l'extrême précision de l'inscription de ces figures dans l'élaboration du texte. Dans les articles qui suivent Sjeff Houppermans essaie de préciser la pertinence d'une lecture psychanalytique, tandis que Ghislain Bourque, partant d'un cas d'intertextualité explicite (entre le roman *Le Rayon Vert* de Verne et le conte "La Peau de la raie") découvre tout un système intertextuel implicite et dilué, mais pas moins efficace, s'étendant par exemple à l'épisode de Duhl-Séroul dans *Locus Solus*.

Autre comparaison passionnante : celle que Françoise Atlani-Voisin établit entre l'écriture roussellienne dans *Impressions d'Afrique* et les recherches de Saussure sur les anagrammes. Elle conclut entre autres que "si Roussel ne développe pas une théorie explicite concernant le langage, il

ESSAIS

n'en reste pas moins qu'il ne cesse de mêler, jusqu'à l'indistinction totale, une pratique de l'écriture et une attitude métalinguistique" (p.147). La dimension poétique du langage roussellien se repère par exemple en considérant comment l'absence de dialogues et de 'communication' langagière dans la fiction indique nettement que "ici le 'moteur' linguistique est le langage lui-même" (p. 151). On croit retrouver un écho de Michel Foucault (dont l'étude sur Roussel a été rééditée en Folio en 1992 avec une présentation de Pierre Macherey), quand l'auteur en arrive en conclusion à braquer le regard sur le vide central autour duquel se produisent les "déploiements infinis" du texte.

S'appuyant entre autres sur Michel Charles et Nelson Goodman, Christelle Reggiani combine dans un article très riche en perspectives une approche théorique et une réévaluation de l'histoire littéraire. Roussel entre deux siècles : ce principe se retrouve aussi dans la présence simultanée de deux idéologies opposées l'une à l'autre concernant le statut du livre : celle qui considère le livre comme objet sacré intouchable et celle qui -en tant qu'orientation *rhétorique*- ouvre sur une infinie malléabilité du texte. On peut discuter sur la place où se trouve Roussel - et qui diffère sans doute suivant les années et le type de textes-, mais on voit nettement comment il permet de poser ces questions sur le statut culturel et social de l'écrit, hier et surtout aujourd'hui. Une comparaison avec les pratiques d'un formaliste comme Ricardou et d'expérimentateurs tels les oulipiens permet en effet de revenir sur certains axiomes de l'histoire littéraire.

Raymond Roussel commence d'ailleurs à trouver la place qu'il mérite dans différentes histoires littéraires; ainsi dans celle publiée en 2000 aux Presses Universitaires de Rennes sous la direction de Michèle Touret où Jean-Yves Dubreuille consacre quelques pages très riches à notre auteur concluant : "Un tel écrivain est évidemment bien au-delà du gai saboteur que laissent voir sa légende et les hommages surréalistes, et occupe une position incontournable sur tous les questionnements qui ne concernent pas seulement la possibilité, mais la légitimité de la littérature" (p.160). Mirielle Calle-Gruber pour sa part situe Roussel dans *Histoire de la littérature française du XX^e siècle* (L'Harmattan, 2001) en compagnie de Michel Leiris, de Maurice Roche et de Nathalie Sarraute et elle signale que pour lui : "la lettre est un lieu de fractures où capter l'heureuse coïncidence des effets de sens" (p.45).

Le numéro de la Revue des Lettres Modernes de son côté se termine par un regard au-delà des frontières (Hans Siepe sur Roussel en Allemagne), mais non sans nous avoir d'abord permis de découvrir une forme très intéressante d'intermédialité. Cette forme d'approche critique ne devait en effet pas manquer dans toute la panoplie que développe ce recueil. Kenji Kitayama a choisi comme sujet "Raymond Roussel et le cinéma des origines" et il montre bien le parallélisme et les croisements qui se manifes-

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

tent dans ce domaine. L'ensemble des matériaux rassemblés ici mérite d'être repris dans les détails pour apporter les précisions théoriques nécessaires et pour catégoriser avec rigueur les rencontres et les différences. Finalement il s'agira toujours pour Roussel de *textualiser* le défilement des images, leur obsessionnelle répétition, leur jeu d'infinis reflets colorés.

Cette coloration de l'œuvre roussellienne est d'ailleurs tellement insistante qu'on ne sera pas étonné d'en retrouver quelques traces dans ce numéro, quelques enjolivures chromatiques. Le titre 'nouvelles impressions critiques' y invite bien sûr, car Roussel avait voulu publier ses "Nouvelles Impressions" à lui en couleur (cela aurait été en un sens une 'nouveau d'impression'). Dans le numéro 2 de *Formules* j'ai pu raconter plus en détails cette histoire et présenter l'édition en couleurs publiée aux Pays-Bas (on peut espérer qu'elle aura son pendant français dans les années qui viennent). Ici c'est tout d'abord le vert qui donne le ton. Dans le conte "La Peau de la raie" dont parle Bourque l'effet du fameux rayon vert sera de transformer le narrateur qui devient "un homme en gazon" et dans *Locus Solus* la pierre verte du 'Morne Vert' (ou Verne Mort) servira de surface d'inscription à telle formule salvatrice ("EGO") assurant le règne de la princesse Duhl-Séroul (nom qui reflète celui de Roussel). Georges Raillard avait déjà relevé dans le numéro de *L'Arc* 68 consacré à Roussel cette présence insistante du vert (qui est liée aussi au berceau *procédural* constitué par le billard avec sa belle toile verte en voie de disparition aujourd'hui, chassée par ce bleu trop dur des salles de jeu modernisées). Le complément de ce vert se repère naturellement dans l'obsédant rayon rouge qui provoque par exemple la folie d'Ethelfleda Exley (*Locus Solus*). Dans "La Peau de la raie" ce rouge n'est d'ailleurs pas complètement banni, car même si le pêcheur observe exclusivement l'amorce, le texte révèle que le "petit flotteur" rouge continue à signaler l'éventualité d'une prise. Comme le fait remarquer d'autre part Françoise Atlani-Voisin l'escrimeuse (la "meule") de l'inventeur La Billaudière-Maisonnial (qu'elle paraît d'ailleurs confondre avec le métier à tisser de Bedu) est une des machines les plus puissantes d'*impressions d'Afrique*, surtout aussi comme mise en abyme de la production textuelle de Roussel :

De temps à autre La Billaudière-Maisonnial, tirant et repoussant plusieurs fois de suite une longue tige dentée, changeait totalement l'agencement des différents rouages et créait ainsi un nouveau cycle de feintes ignorées de lui-même.

Cette manœuvre, capable d'engendrer une infinité de résultats fortuits, pouvait se comparer aux tapes légères qui, appliquées sur le tube d'un kaléidoscope, donnent naissance dans le domaine visuel à des mosaïques de cristaux

ploi des couleurs comme ‘métaphore’ de la richesse des résultats scripturaux. A un autre endroit Roussel s’est montré un véritable magicien en transformant des couleurs à travers un bain de teinture langagière. Je pense notamment à un exemple qu’il donne dans *Comment j’ai écrit certains de mes livres* pour illustrer l’élaboration du ‘procédé évolué’ (où il usait “ de n’importe quoi ”). “Voici ce que je retrouve encore en fouillant ma mémoire ” écrit-il (p.22) : « 1° “Rideau cramoisi” (titre d’une nouvelle de Barbey d’Aurevilly) ; 2° “Rit d’ocre à moisi” ». On voit comment le rouge se transforme en ocre et vert Le résultat sera la terrible Pergovédule qui dans *Impressions d’Afrique* figure dans une scène apocryphe de *Roméo et Juliette*. C’est une ogresse qui “mangeait deux génisses à souper lorsqu’elle manquait d’enfants pour satisfaire son appétit” (p.216). Elle se présente ainsi :

C’était la tragédienne Adinolfa qui venait de se dresser brusquement, maquillée avec un art étrange ; sa face entière, bien enduite d’un fard jaune d’ocre, tranchait avec ses lèvres vertes, qui, affectant la teinte du moisi, s’ouvraient en un large rictus terrifiant ; ses cheveux hirsutes la faisaient ressembler à la dernière vision créée par le brasier, et ses yeux se dardaient avec insistance sur Juliette remplie d’épouvante (p. i 12).

Etrangeté familière qui reflète celle qui émane des *Diaboliques*, plus particulièrement de ce “ Rideau cramoisi ” où Alberte, l’amante frénétique, se transforme en un cadavre terrifiant Les changements de couleur sont les stigmates du désir. Et le rideau ouvre ainsi sur l’autre scène.

Cette transformation ‘magique’ des couleurs rappelle d’autre part un des plus beaux textes inspirés par Roussel, à savoir *Conversions* de Harry Mathews, paru pour la première fois en 1960 et dont la traduction française a été rééditée dans la collection L’Imaginaire chez Gallimard. Ici le narrateur peut devenir le possesseur d’une grande fortune s’il réussit à élucider trois énigmes gravées sur la lame d’une *herminette* qu’il a gagnée. Comme dans *Poussière de Soleils* (et ainsi que dans *53 jours* de Georges Perec) la quête, voguant d’un mot à l’autre, permet à l’auteur de “dilapider des trésors d’ingéniosité” (quatrième de couverture). L’une des étapes du périple donne lieu à une véritable orgie de couleurs. L’herminette paraît elle-même y conduire car le double de son sens technique (‘petite hache’) est bien “l’autre nom de l’hermine, réservé à l’animal lorsqu’il a sa fourrure d’été (rousse) et non d’hiver (blanche)” (Dictionnaire Robert). Belle rousse, entre donc dans la ronde des furets proustiens et des hermines beckettiennes! Dès le deuxième chapitre une course musicale de vers (que tel Duchamp d’aucuns appellent plutôt ‘serpent’) où l’herminette se gagne, se scande suivant une cascade de couleurs. L’arrivée ne laisse pas de provoquer un petit frisson :

Mon *si* fut immédiatement suivi du *fa* de Is Fod. Le parcours devint rose, ses bandes bleues, la traînée des mollusques d’un jaune plus brillant. A l’extrémité

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

de chaque bande, une mare de lumière pourpre révéla l'objectif de nos vers : des araignées de mer à lourdes pinces, la carapace entièrement couverte de parasites (p. 19).

Notons ensuite que parmi les livres à supprimer au poste de douane d'un chapitre suivant figure *L'Histoire expérimentale des couleurs* de Robert Boyle (ainsi que *La Lettre écarlate* de Hawthorne par exemple). Mais le passage le plus intéressant sur les couleurs se trouve dans le chapitre "Félix Namque". On y rencontre un peintre qui se sert d'une méthode spéciale : il a construit une machine permettant de décolorer d'abord l'image de telle personne qui pose pour lui et d'imposer ensuite d'autres couleurs choisies selon des critères comme la date de naissance et le prix du tableau. Cette machine est cachée derrière un " large rideau de velours gris ". Voici la gamme des couleurs : " 1 .Blanc (=clair) 2.Noir (=sombre) 3Jaune 4.Rouge S.Rose 6.Chocolat 7.Or 8.Rouge flamme 9.Violet 10.BleU 11.Pourpre" (p. 141). C'est le seul narrateur qui apprend ce secret du *chromaturge* tel que Félix l'explique. Le commun des gens ignore ces subtilités comme il reste médusé devant les inventions de Mathews (et de son inspireur).

Dans chacun de ses tableaux, les couleurs n'étaient jamais l'équivalent de celles de leur sujet -elles étaient toujours hautement "interprétées". Elles ne semblaient pas cependant être le simple résultat d'une fantaisie, d'un goût ou d'une prédilection personnelle quelconque; elles donnaient plutôt l'impression de suivre quelque déformation systématique. Les critiques et les amateurs avaient échangé d'innombrables sottises dans leurs tentatives pour expliquer le principe qui régissait les méthodes de M. Namque, mais aucune de leurs suppositions et analyses si ingénieuses ou profondes qu'elles fussent, ne pouvaient rendre compte entièrement de la coloration d'un seul de ses tableaux; à plus forte raison, vouloir expliquer l'ensemble de l'œuvre de l'artiste semblait un objectif tout à fait hors de portée (p. 136).

Pourtant certains indices amènent le narrateur à penser que Namque "employait ce système pour mener à bien et justifier ce qu'il avait envie de faire". C'est peut-être le regard de Monsieur Félix qui est coloré, plutôt que l'image qu'observent les 'visionneuses' de la machine. C'est lui qui désire un regard doré pour son toréador (surnommé 'El Porron', c'est-à-dire 'la cruche'). Le bonheur évident ('namque') du peintre se situe autant dans son aveuglement (son manque) que dans son ingéniosité. On aura observé que cette discussion reprend en un sens celle (décalée) entre Newton et Goethe concernant les couleurs.

Et s'y expose aussi une réflexion pertinente sur 'l'art poétique' de Roussel (parmi d'autres) : est-ce le désir qui colore l'univers des livres ou serait-ce la lettre qui instruit le chromatisme du désir? On a encore des errances passionnantes en perspective. Et le froufrou des rideaux me ravit.

Gérald Purnelle

Préférer l'impair

Contrainte et régularité chez Christophe Lamiot

0. Décrire les formes métriques

La forme, notamment métrique, que prend tout texte poétique, n'est pas indifférente. Durant l'après-guerre, l'invention et le choix de formes nouvelles firent un enjeu important pour un grand nombre de poètes. A ce titre, la dernière décennie du siècle, et dans une grande mesure les années 80 également, prolongent, dépassent et critiquent la période dite « formaliste » des années 70.

Toute forme poétique peut être décrite, fut-elle d'apparence libre, neutre ou aléatoire, et se définir par l'extraction et la pondération de traits récurrents, voire de régularités, et de choix opérés à différents niveaux. De ce point de vue descriptif, des formes radicalement différentes ne s'opposent que par le degré de profondeur qu'elles permettent à l'observation d'atteindre : tout n'est qu'une question de complexité ou de sophistication plus ou moins grandes.

Une enquête un peu vaste et méthodique portant sur les formes poétiques de l'après-guerre (50 années) ou de la fin du siècle (20 ou 30 ans) devra donc appréhender chacune d'entre elles selon différents points de vue présents ou absents : la prose ou le vers (au sens large et moderne : une unité textuelle définie non pas nécessairement par un principe interne et récurrent, mais par le « retour à la ligne » et le blanc en fin de ligne), le vers régulier (classique, assoupli, sauvage, parodique) ou le vers libre, la régularité syllabique et l'isosyllabisme, la résolution des différentes questions phonétiques et prosodiques du vers régulier (diérèses, *e* atones masculins et féminins, à prononcer ou non), la concordance de la syntaxe avec la fin de vers ou leur discordance (pour le vers régulier comme pour le vers libre), les choix de traits typographiques (retraits à gauche, blancs entre les vers, dans les vers, dans la prose, décalages verticaux, non-punctuation, capitales, etc.), la disposition et la longueur relatives des vers.

Si les formes les plus régulières et les plus élaborées sont celles que l'on songerait tout d'abord à décrire (celles qui procèdent manifestement d'une métrique au sens strict, ou d'un programme d'écriture «régulier», voire d'une contrainte), décrire dans le même sens un vers plus libre, loin

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

d'être illusoire ou superflu, s'avère au contraire souhaitable, afin que puisse se dessiner une carte des variétés multiples et individuelles du vers libre — « des » vers libres. Ceux-ci, même en l'absence de tout principe régulier les définissant, peuvent s'analyser selon les trois angles de la syntaxe (la concordance ou la discordance, la complexité syntaxique, etc.), des longueurs (en syllabes, en caractères, en mots ; longueur moyenne, longueurs extrêmes, etc.) et de leurs rapports (alternance de vers longs et brefs, etc.) — trois angles sous lesquels pourraient ainsi s'observer options, pratiques et tendances personnelles de tout poète.

On peut en effet considérer que toute forme, jusque dans ses détails les plus précis» revêt une dimension de choix « éthique » ou « politique », non pas tant dans le sens « civil » des termes, mais, métaphoriquement, à l'intérieur même du champ et de la pratique poétiques. Choisir l'alexandrin ou l'écriture blanche ou éclatée, le vers libre standard ou la prose, c'est prendre position dans un réseau et se situer par rapport aux autres items d'un arsenal formel sans cesse croissant. Sans que Ton puisse *a priori* fixer une gauche ou une droite dans ce champ poétique/politique (l'alexandrin classique n'est pas nécessairement « de droite » et la discordance « de gauche »), sans qu'il y ait un bien et un mal dans ce champ poétique/éthique, tout poète s'engage et se situe par la forme et le mécanisme mêmes de son vers, ou par son refus du vers, ou par son refus d'innover et l'adoption de formes neutres (« centristes » ?) telles que le vers libre standard. Les formes méritent donc d'être minutieusement et correctement décrites : chaque choix formel pourra alors être mis en rapport et analysé conjointement avec les autres aspects de la pratique poétique à laquelle il appartient : thématiques, lyrisme, littéralisme, prosaïsme, etc.

Un bon exemple pour commencer un tel programme, parce qu'original, très récent et particulièrement sophistiqué, est la métrique toute personnelle que développe Christophe Lamiot dans son unique recueil paru à ce jour, *Des pommes et des oranges, Californie. I-Berkeley*, publié en 2000 dans la collection « Poésie » chez Flammarion.¹

1. Une métrique régulière fondée sur l'impair

Ces poèmes, concentrés sur des faits quotidiens généralement ténus, des déplacements, des descriptions de sites, de villégiatures, de rencontres, sont écrits sur un ton volontairement prosaïque. Chaque texte semble le produit d'un découpage arbitraire dans un tissu de prose aléatoirement disposé en vers, produisant une discordance syntaxe/vers assez fréquente, qui fait advenir en fin de vers tout mot-outil tel qu'articles, pronoms, prépositions, conjonctions, etc. Un exemple (p. 32) : *Dans la ville de Eugene / un menuisier français ami nous / prête sa maison, dont une / chambre toute de bois roux partout / bouclant, comme ton corps nu.*

ESSAIS

En réalité, il s'avère qu'une grande majorité de ces poèmes sont composés selon un procédé général confinant à la contrainte et important du point de vue de la conception du vers. Cette « régularité » métrique ou formelle, particulièrement cohérente, se définit en plusieurs points :

- la plupart des poèmes² sont réguliers (168 sur 200) ;
- leur régularité est fondée sur la longueur des vers en nombre de syllabes prononcées ;
- le décompte des syllabes est à peu près totalement conforme à la prosodie classique, traditionnelle ou modernisée de la métrique régulière :
 - une féminin (post-tonique) devant consonne fait toujours nombre (sauf en fin de vers) : *Une pâte d'amandes qui fond* (9s, p. 158) ;
 - de même s'il est suivi d'un -s ou de —nt devant voyelle : *qui s'agitent auras du* (7s, p. 156), *des couples adolescents se pressent* (9s, p. 167) ;
 - une fin de mot en voyelle+e devant consonne est admise (et courante) sans que *Ve* fasse nombre : *rincé d'une gorgée d'eau* (7s, p. 158) ;
 - les synrèses sont nombreuses : *plus violemment, Sudeshna de l'Inde* (9s, p. 158) ;
- le nombre de syllabes de tout vers entrant dans un poème à structure régulière est toujours impair (de là... 35, cf. *infra*) ; ce sera la *première règle de base* ;
- un grand nombre de poèmes réguliers présentent des vers de longueurs différentes (polymétriques, de 2 à 6 mètres différents) ;
- dans ces poèmes polymétriques, ces différents mètres sont toujours disposés en une structure strophique récurrente ; un grand nombre de poèmes sont donc divisés en strophes (à la fois par la régularité de la disposition des longueurs et par un blanc entre les strophes) ;
- le nombre de vers dans une strophe régulière est toujours impair (de 3 à 11, sans compter des poèmes à strophes monostiches) : *deuxième règle de base* ;
- le nombre de strophes dans un poème régulier est toujours impair (de 1 à 13) : *troisième règle de base* ;
- il s'en suit que, par multiplication, le nombre de vers d'un poème régulier est normalement impair, ainsi que le nombre de ses syllabes : *quatrième règle de base*.

Avant de décrire dans le détail les modalités et variations de ce système, il faut mesurer la part qu'il prend dans l'ensemble du recueil. On constate en effet qu'une minorité de poèmes n'y répondent pas (32 sur 200) et sont faits de vers totalement libres, sans longueurs ni structures récurrentes, se distinguant en outre des vers réguliers par les traits suivants : ils sont généralement plus courts en nombre de vers (nombre moyen de vers par poème irrégulier : 14,4 contre 20,1 pour les réguliers) ; la longueur moyenne des vers est 2 fois plus grande (15,5 syllabes contre 7,1) ;

ils sont donc en moyenne plus longs (en syllabes) que les poèmes réguliers (222 syll. en moyenne par poème contre 143) ; les vers très longs sont nombreux (ils prennent alors la forme de paragraphes avec alinéa et peuvent compter jusqu'à 71 syllabes ; 22 % des vers ont plus de 20 syllabes) ; enfin, trait capital, ils ne sont pas exclusivement de longueur impaire, mais majoritairement paire (en fait 242 vers pairs sur 460, soit 53 %, de 2 à 70 syllabes, contre 218 impairs, de 1 à 71 syllabes). Ces poèmes irréguliers sont toutefois minoritaires : ils ne représentent que 16 % des poèmes (32 sur 200), 12 % des vers et 23 % des syllabes (donc du texte global). Il s'ensuit que plus des 3/4 du recueil sont fondés sur la métrique régulière décrite ici.

Un exemple de poème irrégulier (en vers assez courts), p. 112 ([9 9 1] [9 2 6] [1 4 8]) : *Assise, tu rattrapes. Les mains / courent, tes jambes longues. Bientôt /la/maigreur. Un après-midi, sur le /gazon/fraîchement coupé, je //sens / l'été. Framboise : / ton visage à la hanche blonde.*

2. Modalités et sophistication de la régularité : les schémas

de strophes

Non content de se fonder sur l'option générale et non transgressable de l'impair, ce système révèle, selon les poèmes, différents niveaux de sophistication dont les types sont détaillés ci-dessous³. Les 168 poèmes réguliers se classent en 3 catégories : a) les poèmes monométriques ; b) les poèmes à structure strophique polymétrique stable ; c) les poèmes à structure polymétrique soumise à modification ou variation (= b modifié).

a) Il y a 12 poèmes monométriques (fondés sur les mètres 3, 7 ou 15) ; un exemple (p. 17) : 5 strophes de 3 7s : 5[7 7 7]. Étant donné qu'il y a discordance, le découpage en « strophes » monométriques est purement arbitraire (ne correspond pas avec des fins de phrases), mais a pour raison d'être de respecter la deuxième règle de base. Autres exemples de configurations : 5[3 3 3] (p. 152), 5(15 15 15 15 15] (p. 171), 3[7 7 7 7 7 7 7] (pp. 121, 159, 160), 9[3 3 3 3 3 3 3 3 3] (p. 136). Deux poèmes n'ont qu'une strophe (pp. 37 et 232). Enfin la disposition en lignes et strophes des 58 3s des pages 164-165 est tout à fait particulière.

b) 23 poèmes polymétriques sont fondés sur une configuration strophique fixe, répétée de façon immuable un nombre impair de fois (pp. 16, 19, 22, 23, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 49, 57, 61, 64, 67, 69, 90, 91, 105, 118, 235). Le nombre de strophes varie de 3 à 9, le nombre de vers par strophe de 3 à 11, les mètres de 1 à 17. Les configurations attestées sont très variées : schémas sur deux mètres ([9 9 3], [7777 9]) ; en symétrie ([3 9 5 7 5 9 3], p. 67) ; longue et variée ([1 5 15 3 13 9 17 3 15 7 1], etc.

Deux exemples : 3 [7 9 11] (p. 19) : *Ici je me déshabille / sur le siège avant. Toi restée sur / le bord pour garder les clefs de la voiture, // tu me regardes nager / dans le lac Wisconsin sur le dos. // Il y a un tout petit temps*

ESSAIS

et personne //dans l'eau. Il me faut descendre / suivant une page de galets / luisants, parmi quelques plantes et cols-verts. 9[3 7 3] (p. 40) : Le plancher• / par la toile goudronnée /fendue, coque — // elle corne /pour monter de la voiture/ le pourri //du métal /sa réparation habile - / sous le pied // [...].

c) Tous les autres poèmes polymétriques présentent une structure strophique stable dans ses composants (mètres ou nombre de vers par strophe), mais subissant trois types de variations ou d'opérations, dont les unes affectent l'ordre des mètres dans le schéma polymétrique (décalage, permutation), les autres non (adjonction, variation locale) ; la troisième classe regroupe quelques poèmes à structure nettement plus complexe, mais découlant des autres types.

- *adjonction de vers isolés* : simple procédé typographique en apparence, l'adjonction d'un vers isolé entre deux strophes de structure identique ou au début et/ou à la fin d'un poème produit des effets de symétrie ; les poèmes des pp. 187 et 193 sont en [5 5 5] [3] [5 5 5] [3] [5 5 5] ; p. 18, 3 strophes en [13 5 35 9 9 15 21] sont encadrées par deux vers de [21] ; enfin, p. 28, un 15s isolé suit 3 strophes de 5 vers de même mètre (ce qui, exceptionnellement, rend pair le nombre de vers du poème !).

- *variation locale de longueur* : à l'intérieur d'une structure fixe, un vers change de longueur d'une strophe à l'autre ; p. 147, les 3 strophes du sous-poème III sont en [7 x 7], soit respectivement [7 3 7] [7 5 7] [7 9 7] ; en pp. 33 et 225, le schéma des 5 strophes est [[7] [7 3 17] [x]], soit une strophe de 3 vers chaque fois précédée et suivie d'un vers isolé, avec variation de longueur de chaque second ; l'ordre des longueurs variables (x) est un double raffinement : successivement 5, 7, 9, 11 et 3, soit un ordre croissant mais avec rejet en fin de la valeur la plus petite. Même configuration avec d'autres valeurs en p. 236 : 5 strophes en [[3] [3 117] [x]], avec pour valeurs variables 3, 5, 7, 9 et 1. Notons que, dans les 3 cas, la valeur variable qui clôture le poème (3 ou 1) figure également au centre des super-strophes de 5 vers.

- *permutation des longueurs* : d'une strophe à l'autre, un schéma de longueur impaire fondé sur deux mètres seulement est inversé : si la première strophe est en [5 7 5], la deuxième est en [7 5 7], la troisième à nouveau en [5 7 5], et ainsi de suite. Chaque strophe est ainsi le négatif (en termes de valeurs) de la précédente. Notons que seule la disposition en strophes de longueur impaire assure cette alternance ; si les blancs entre vers étaient disposés autrement, on verrait mieux dans ces poèmes l'alternance de deux mètres de vers ; aba bab aba [...] peut se lire ab ab ab ab a[...]. En choisissant l'alternance néga-

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

tive plutôt que la répétition d'un schéma pair, Lamiot cherche à la fois le raffinement et la complexité (au moins visuelle et graphique) et respecte en même temps sa deuxième, voire sa troisième règle de base. Les mètres attestés sont multiples (toutes les possibilités de 1 à 15) ; les strophes sont de 3, plus rarement de 5 ou 7 vers (respectivement 50, 6 et 3 poèmes) ; leur nombre va de 3 à 13. Exemples : 11 [5 7 5 / 7 5 7] en p. 25, 3[7 9 7 9 7 / 9 7 9 7 9] en p. 32, 3[7 3 7 3 7 3 7 / 3 7 3 7 3 7 3] en p. 101. Un exemple court (3[3 7 3 / 7 3 7], p. 205) : *Toi et moi / nous partons à pied, à main / gauche la // haie, sur la route qui fourche. / Prenons à / droite : sur le chantier au-//dessus se / construit la maison immense / tout en bois.*

- *décalage régulier* ■. dans 55 poèmes, un schéma polymétrique est reproduit de strophe en strophe avec décalage vers le bas de chaque mètre et report du dernier en première position ; deux exemples : en p. 142, le schéma [1 7 3] est reproduit 5 fois comme suit : [1 7 3] [3 1 7] [7 3 1] [17 3] [3 1 7] ; en voici le texte (noter, phénomène rare, la présence de rimes) : *Tard, /je marche avec mes béquilles. /Le trottoir // sale, brille - / phares / allumés, de joyeux drilles // en auto (des femmes noires) / se godillent /fards // quille / et poitrines dans le soir : / elles pillent, // ces anards, / filles, / le long du trottoir, ma foire.* En p. 223, [7 1 11 3 17] se développe 3 fois en [7 1 11 3 17] [17 7 1 113] [3 17 7 1 11]. Dans un cas unique, le sens du décalage est inversé (p. 111) : [13 17 11] > [13 17 11] [17 11 13] [11 13 17]. Deux autres poèmes sont fondés sur le même principe de décalage, mais avec un raffinement supplémentaire : dans le poème de la p. 87, le décalage ne s'applique qu'aux 3 derniers vers d'un schéma de 5 : le schéma [7 9 13 15 11] se réalise en [7 9 13 15 11] [7 9 15 11 13] [7 9 1113 15] [7 9 13 15 11] [7 9 15 11 13]. In p. 107, ce sont deux mètres consécutifs qui produisent le décalage en se reportant au bout des strophes : [7 3 9 5 11] devient [9 5 11 7 3] [11 7 3 9 5] [3 9 5 11 7] [7 3 9 5 11].

- *structures complexes*. Ces cas, tout en respectant les 4 règles de base (impair à tous les niveaux), se distinguent soit par une régularité au mieux imparfaite, soit par des structures complexes.

- En p. 103, la disposition des mètres en strophes de 3 vers ([3 11 5] [9 1 7] [3 15 5] [5 3 11] [5 9 1] [7 3 15] [15 5 3] [115 9] [17 3]) masque la triple occurrence d'une suite en [3 11 5 9 1 7 3] que séparent deux groupes de 3 vers incluant au moins une fois les mètres 15 et 5 ([15 5 5] puis [15 15 5]). Soit, (en représentant les mètres par des lettres, [abcdefa] [gcc] [abcdefa] [ggc] [abcdéfâ], d'où ABABA (avec A = [abcdefa] et B = [g(g/c)c]). On peut donc voir dans ce cas complexe une attestation de l'adjonction de vers dans une structure

ESSAIS

par ailleurs brouillée par la redistribution en strophes.

- En pp. 129-130, un poème est divisé en trois sections de 11 vers, répartis en « strophes » de 1 ou 3 vers (une fois de 4), comme suit : [3] [15 3 7] [3] [15] [7] [3 15 3] [7] // [7] [3 15 3] [7] [3] [15] [7 3 15] [3] *U* [3] [7 3 15 3] [7] [3] [7 3 15] [3], soit, en lettres ; a b a c a b c a b a c c a b a c a b c a b a / a c a b a c a c a b a . On peut y observer la récurrence de diverses séquences, telles que ab, ac, ba, ca. baca, caba, bacab, cabac, mais les meilleures façons de les structurer semblent les suivantes (deux structures superposables) : soit abac abc abac / caba cab caba / acab ac acab a, avec une symétrie dans chaque section, où se répète la même variante d'une séquence fondée sur abac (respectivement abac, caba et acab) encadrant une séquence de 3 vers tirée par amputation ou contraction de celle de 4 (abac → abc, caba ⇒ cab, acab ⇒ ac). En représentant chaque séquence par une lettre, on obtient A B A / C D C / E F E G L a séquence C est produite à partir de A par décalage, de même E à partir de C. Ou alors chaque section est fondée sur les deux séquences baca et caba (variantes l'une de l'autre) séparées, précédées et/ou suivies de vers « flottants » : a baca b caba c / c a baca b caba / a c a baca caba (cas d'adjonction de vers). Divers procédés déjà observés dans des structures simples se combinent donc ici. Une différence entre la dernière strophe et les deux premières est introduite par la substitution d'un 3s à un 15s (a pour b) et son rejet en fin de poème. Notons que cette imperfection amène le nombre de syllabes du poème à 231, soit 11 21, 11 étant le nombre de vers par section réelle.

i Le poème de la p. 38 contient 11 vers de 11 syllabes et 10 de 9, répartis en pseudo-strophes de 3 ou 1 : [11 11 9] [9 11 11] [9] [9] [11 11 9] [9 11 11] [11 9 9] [11] [9 9 11]. Sous cet aléatoire fondé sur des éléments en nombre limité, on observe une alternance de [11 11] et de [9 9] suivie d'une alternance de [11] et de [9 9].

- Une même structure d'apparence imparfaite sous-tend les 4 poèmes des pp. 112 à 125 (en trois strophes chacun) : [11 7 11 9 11] [7 11 9 11 9] [9 11 7 11 9]. Les effectifs de chaque mètre diffèrent entre la 1^{re} strophe et les deux autres. On trouve une récurrence de [7 11 9] dans chaque strophe et de [11 7 11 9] si on fait abstraction des strophes. Les 15 vers se répartissent en 3 7s, 5 9s et 7 11s. Le poème totalise 143 syllabes, soit 13 11, multiple dû ici aussi à la substitution d'un mètre à un autre dans une strophe.

- En p. 97, une même séquence de 5 vers de longueurs différentes est mêlée de façon variable d'une strophe à l'autre : [7 3 13 5 9] [7 5 13 3 9] [13 3 7 5 9] [9 3 7 5 13] [7 5 9 3 13], soit du 1^{er} au 2^e

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

vers, une permutation des 2^e et 4^e mètres, puis un décalage vers le bas des deux premiers, puis permutation des extrêmes, puis à nouveau décalage des deux premiers (abede adebe ebade ebade adebc) ; mais aussi : présence permanente des 2 mètres les plus courts (3 et 5) en positions paires, et des autres (7, 9 et 13) aux impaires, assurant une alternance bref/long entre les vers dans chaque strophe.

On trouvera ci-dessous les effectifs, en nombre de poèmes, de vers et de syllabes, de ces différentes structures.

Structures	Poèmes	%	Vers	%	Syllabes	%
Monométriques	12	7,1	315	9,3	1877	7,8
Polymétriques fixes	23	13,7	551	16,3	4642	19,4
Adjonction	4	2,4	61	1,8	705	2,9
Variation	4	2,4	84	2,5	614	2,6
Permutation	59	35,1	1105	32,7	6953	29,0
Décalage	58	34,5	1096	32,4	7801	32,5
Complexes	8	4,8	166	4,9	1376	5,7
Total	168	100	3378	100	23968	100

Christophe Lamiot favorise manifestement la complexité et la sophistication : les structures monométriques sont très minoritaires (8 %) ; parmi les polymétriques, il privilégie celles qui ne se reproduisent pas de manière fixe, les plus fréquentes étant les permutations et les décalages (70 % des poèmes, 65 % des vers, 61 % du texte).

Cette sophistication vient s'appliquer à un principe général singulièrement simple, le recours à l'impair à tous les niveaux : nombre de syllabes par vers, nombre de vers par strophe, nombre de strophes par poème, nombre de vers et de syllabes par strophe et par poème⁴. Il s'agit d'une option formelle générale, véritable contrainte programmatoire d'écriture (avec non-observance pour un quart du recueil). Le rappel des traits constitutifs de cette métrique permettra d'en souligner l'originalité, l'intérêt pour l'étude du vers et, peut-être, les fonctions :

- régularité métrique, régularité strophique ;
- complexité des structures, application de procédé rigoureux et répétés ;
- omniprésence de l'impair ;
- discordance de la syntaxe et du vers (et de la strophe), arbitraire sémantico-syntaxique des fins de vers.

3. Une métrique située

Toute métrique contemporaine, si banale et transparente soit-elle, est une prise de position à l'égard de différentes dimensions ou réalités : les notions de vers et de prose, la métrique classique et le vers libre, le choix d'un principe créateur du vers, l'effet sur la lecture, le rythme (de la lecture).

ESSAIS

La métrique de Lamiot se placera facilement dans le prolongement (chronologique et formel) de l'histoire du vers durant la deuxième moitié de siècle et d'une attitude tendant à mettre en critique, voire en procès, le vers libre standard (VLS) : hérité du symbolisme et du surréalisme (bien plus que du modernisme), (souvent) fortement syntaxique (concordant), tendant constamment à conserver, par le biais de segments de longueur paire (rythme binaire), une parenté avec le vers régulier (VR, l'octosyllabe, l'alexandrin), il finit par être perçu (et fabriqué) comme une prose tronquée en segments irréguliers selon la syntaxe (cf. le VL symboliste : une idée, un vers) et par n'avoir plus de spécificité, mal situé — et mal supporté — qu'il est entre la prose (dont il ne serait qu'une forme camouflée) et le vers régulier (dont il ne se distingue pas assez)⁵.

Une solution assez fréquente pour refuser ou redynamiser le VLS est de jouer sur la fin de vers, en y multipliant ou systématisant les coupes non syntaxiques, d'apparence arbitraire : la discordance entre sens (syntaxe) et vers (blanc, retour à la ligne), qui, par sa rareté, acquérait une fonction stylistique dans le VR ou le VLS, prend en se généralisant dans certaines pratiques une signification purement formelle : quand (presque) tous les vers d'un poème sont potentiellement discordants, il ne s'agit plus de mettre en évidence les mots que l'on rejette en début de vers, mais de souligner, par l'arbitraire même, la présence d'une fin de vers, montrer qu'il y a vers « volontaire », et non prose.

Mais Lamiot ajoute à la discordance deux autres traits majeurs. Par l'impair sa métrique s'écarte de la métrique régulière, majoritairement fondée sur le pair : 4, 6, 8,4-6, 6-6 (dans la MR, l'impair n'est généralement pas polymétrique) et du VLS, où le pair du VR a depuis toujours tendance à revenir et à dominer. Choisir l'impair, ce n'est donc pas tant obéir à la leçon de Verlaine (la recherche d'une musicalité) : c'est d'abord une précaution vis-à-vis d'une métrique trop courue, trop facile, trop ronronnante. Quant au recours à des structures régulières, il constitue une critique ou un dépassement du VLS, trop peu distinct de la prose, si grande que puisse être la fréquence des discordances opérées en fin de vers. Un principe de définition et/ou de production vient légitimer la forme « vers », comme dans la métrique régulière (à un niveau profond, puisque c'est l'isosyllabisme qui forge le vers et consécutivement le discours, et non un découpage dans le continu du discours), ou comme la concordance syntaxe/vers dans le VLS (peu satisfaisant après plus d'un siècle), et la discordance généralisée dans le VL récent, plus superficiellement.

En alliant des principes simples et scrupuleusement respectés à une grande variété de réalisations, sa métrique se maintient donc à égale distance de trois modèles hérités : elle s'oppose à la prose par le choix du vers et de la régularité impaire⁴, au VR par la discordance et l'impair, au VLS par la discordance, la régularité (et sa sophistication) et l'impair. Vue par l'autre

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

bout, elle peut se définir comme un choix de la régularité, mais frappée d'une double radicalité : le rejet du trait le plus visible du VR (la parité) et l'adoption du trait le plus moderne (la discordance). En combinant discordance et régularité, Lamiot paraît boucler une boucle (le VLS comme réaction au VR, puis le VL récent (discordant) contre le VLS.). Mais il ne s'agit en aucune manière d'un retour au VR ; entre son vers et, par exemple, l'alexandrin, une frontière étanche est maintenue par cette double radicalité, qui empêche de confondre le vers de Lamiot avec toute métrique régulière classique.

Il faut se demander si ce mécanisme d'écriture (cette contrainte) est propre à générer, au-delà d'une forme, un rythme. On notera que, si le vers de Lamiot se définit par sa régularité (l'isosyllabisme), attestée par une comparaison de vers à vers, cette régularité ne se fonde sur aucune autre réalité linguistique que la syllabe : l'abondance des discordances exclut de la définir par la coïncidence de l'accent ou de la dernière voyelle masculine d'un groupe syntaxique avec une fin de vers, comme c'est le cas de tout mètre classique. C'est là que réside l'arbitraire de cette métrique. De plus, on sait depuis Benoît de Comulier qu'« en français, au-delà de huit, le nombre syllabique exact est inaccessible à la perception⁷ ». Or les mètres plus longs que 8 syllabes sont nombreux chez Lamiot (31,5 % dans les poèmes réguliers, de 9 à 35 syllabes) ; en outre, ils ne sont jamais régulièrement composés de segments de longueur fixe, comme le sont l'alexandrin ou le décasyllabe (6-6,4-6) il n'y a pas de « césure ». Ces deux faits (discordance dominante, vers longs fréquents et non composés) empêchent la plupart du temps le lecteur de percevoir un rythme qui soit à la fois quantitatif et naturel (sémantique). S'il y a rythme, il est surtout graphique, visuel, ou relatif (dans l'alternance de vers plus ou moins longs ou courts). Mais ceci s'inscrit parfaitement, en ce sens, dans une tendance actuelle qui, par la discordance, restaure à la lecture ce que postule toute métrique et qu'avaient passablement perdu le VLS et même le VR : une tension, laquelle suffit légitimement, de nos jours et pour certains poètes, à rythmer la lecture. La métrique de Lamiot est donc à la fois régulière et (relativement) a-rythmique, mais tendue. Cette tension, produit d'une contrainte d'écriture, contraint à son tour la lecture qui, ne pouvant suivre du même pas un sens (logique et référentiel) et un rythme, s'écartèle entre sens *et* rythme, entre sens *ou* rythme'.

Notes

¹ La voyelle féminine, post-tonique, « postérieure à la dernière voyelle stable de la plus petite unité (morphème, mot ou syntagme) la comprenant qui possède une voyelle stable » (Benoît de Comulier, *Art Poétique*, p. 253).

² Certains poèmes sont composés de plusieurs sections, numérotées ou séparées par des astérisques. Lorsque les sections d'un même poème pré-

ESSAIS

sentent des structures formelles différentes, elles sont distinguées et comptées séparément (en tant que « sous-poèmes ») : p. ex. aux pp. 22-24. Quand tout un poème subdivisé présente la même structure pour toutes ses parties, il n'est compté que comme une unité (p. ex. pp. 154-155).

¹ Une séquence du type [5 5 7] représente les différentes longueurs de vers d'une structure strophique. Le nombre de strophes répétant cette structure et formant le poème est mis en facteur devant le schéma : 5[5 5 7],

⁴ On ne constate que très peu d'entorses aux règles de base. Sauf erreur, 6 vers seulement sont « faux » du point de vue de l'impair ou de l'isosyllabisme dans la structure strophique : un 22s pour un 17s en p. 42, un 12s pour un 1 ls en p. 81, un 10s pour un 1 ls en p. 163, un 5s pour un 7s en p. 24 et 144, un 3s pour un 5s en p. 218. Deux poèmes seulement ont un nombre pair de vers : p. 164 (58 vers) et p. 28 (16). — Dans les poèmes irréguliers, la règle de l'impair généralisé n'est réellement ignorée qu'au niveau de la longueur des vers. Pour le reste, on n'y observe aucun poème d'un nombre pair de strophes (contre 7 d'un strophe et 25 d'un nombre impair). Quant au nombre de vers par strophe, il n'est pair que localement dans 3 poèmes seulement (p. 8 : 1 strophe de 8 vers ; p. 29 : 5,4 et 5 vers ; p. 82 : 7, 5 et 6 vers). On ne trouve donc, dans tout le recueil, que 3 poèmes (sur 200) ne respectant l'impair qu'à un niveau sur 3 (syllabes, vers, strophes). La 3^e règle est toujours observée et la 2^e presque toujours. Dernière remarque : les mètres en p. 29 sont tous des multiples de 5 : [15 15 15 15 15] [25 15 15 30] [15 20 15 15 15].

⁵ Pour toute cette définition du vers libre standard, cf. bien sûr *La Vieillesse d'Alexandre* de Jacques Roubaud.

- Le texte de Lamiot n'est évidemment pas le produit d'un simple découpage de prose (comme on peut produire des vers libres à partir d'un texte de pure prose). La contrainte et le choix d'un schéma strophique pour chaque poème ont conditionné un travail d'écriture, qu'attestent l'absence presque totale de coupe au milieu de mots, ainsi que maints traits d'écriture, tels qu'ellipses, raccourcis, asyndètes, etc.

¹ Benoit de Comulier, *Art poétique*, pp. 47 et 260.

¹ D'autres questions mériteraient d'être abordées pour décrire cette métrique : quelle est la typologie des discordances ? quelle est leur fréquence ? quels mots apparaissent en fin de vers ? En outre, comment les mètres se combinent-ils pour former les schémas strophiques ? Quelle est la fréquence de chaque mètre dans les poèmes réguliers ? selon les types de poèmes ? etc. Quelques indications : le mètre le plus fréquent est le 7s (27,5 %) ; viennent ensuite deux plus courts, 3s et 5s (22,5 et 15,6 %), puis les suivants parmi les plus longs, 9s et 1 ls (11,5 et 8,3 %), puis 13s, 15s, 1s et 17s (moins de 5 % chaque fois), puis les vers supérieurs à 17s (moins d'1 •/» chaque fois).

Pierre de Gondol **Edition Baleine, diffusion Seuil**

Pierre de Gondol est un personnage de romans créé par Jean-Bernard Pouy. La vie du plus petit libraire de Paris - ses « Douze Maîtres au carré », rue de Beautreillis, sont voisins du domicile de son créateur, mais aussi de la Bibliothèque de l'Arsenal qui abrite l'Association Georges Perec et du boulevard Bourdon si souvent désert - est régie par un cahier des charges confidentiel qui précise aussi bien de nombreux éléments de sa biographie (les dates et les lieux, les parents et les amours, les goûts et les couleurs) que l'organisation générale de l'intrigue :

« A ces moments perdus, il devient une sorte d'enquêteur, de détective.
Mais uniquement dans les textes.

[...]

disparitions, meurtres ou vols repérés dans des livres.

Et c'est dans d'autres livres que Pierre de Gondol va enquêter et,
peut-être, proposer une solution.

Tous ces livres étant réels ou totalement inventés par les écrivains.»

Les écrivains : chaque roman de la série est écrit par un auteur différent, pleinement libre dans sa fidélité à un cahier des charges respecté scrupuleusement et interprété allègrement : tandis que Brasseur voit en Gondol un ancien élève du lycée de Carhaix (Finistère), le laconisme dudit cahier des charges permet à Schulz d'assurer que le jeune PdG a été lycéen à Guingamp (Côtes d'Armor), à 45 kilomètres de Carhaix, près de 70 si on passe par Glomel - on ne le redira jamais assez, la contrainte libère.

Les deux premiers volumes ont été publiés en novembre 2000. Le septième et le huitième le seront (ou l'auront été, quand vous lirez ces lignes) en février 2002. A cette date, Pierre de Gondol aura déjà enquêté chez Jim Thompson - Virgile et Jean-Bernard Pouy - Marcel Duchamp, Jules Verne et Raymond Roussel - Georges Perec, Pierre Benoit et Claude F. - Luc Dietrich et Jean-René Huguenin - Samuel Beckett et Théophile de Viau — Léo Malet et Jean-François Vilar - Arthur Rimbaud. Certains croient l'avoir aperçu en compagnie du Marquis de Sade, ou de Marco Polo. Raymond Queneau rôde souvent dans les parages.

ESSAIS

Chacun des auteurs des huit premiers volumes présente ici son livre, dans un texte soumis (sauf exception) à deux contraintes : l'une portant sur la brièveté de la contribution et l'autre sur l'obligation pour chacun de s'imposer une contrainte.

1280 Ames, de Jean-Bernard Pouy

Contrainte Petite présentation en 1280 caractères, espaces compris, titre, signature et avertissement inclus.

Pierre de Gondol se voit confier, par un bibliophile insatisfait, la périlleuse mission de retrouver les cinq personnes de Pottsville disparues pendant la traduction, en français, du célèbre roman noir de Jim Thompson, « 127S âmes ». En effet, le mythique numéro 1000 de la célèbre Série Noire Gallimard portait, en anglais, le titre : « Pop. 1280 », que Marcel Duhamel, fondateur de la collection et traducteur de ce roman, ne trouvait pas facile à lire et à dire, alors que 1275 sonnait mieux.

C'est ainsi que l'on fomenta, presque innocemment, des pertes en vies humaines. Pierre va enquêter, d'abord sur Paris, et tomber sur d'étranges indices. Marcel Duhamel, qui n'aimait pas trop le texte de Thompson, le trouvant trop dément et désespéré, s'est permis de supprimer une page dans laquelle, justement, se trouve une partie de ces pauvres disparus.

Notre détective littéraire devra poursuivre son enquête aux Etats-Unis, en Oklahoma, dans le trou du cul du monde, pour retrouver la trace de ceux qui manquent encore à l'appel.

Un voyage, désincarné et opiniâtre, débouchant sur l'évidente révélation, dans tous les sens du terme...

Sous les pans du bizarre, de Rémi Schulz

J'ai construit mon roman en trois parties, correspondant aux trois premières strophes du Chant d'Alphésibée de Virgile : meurtres « pythagoriciens » ; plongée dans l'univers du mystérieux Lapnus ; solution de l'énigme, après quelques fausses pistes propres au genre policier. Chaque chapitre correspond à un vers, mais seuls les vers refrains ont orienté le contenu des chapitres correspondants. Au vers refrain supplémentaire ne correspond pas un chapitre proprement dit, mais une page occupée par une variante homophonique française du vers, qui constitue l'indice essentiel menant à l'ultime vérité. Je suis assez content du titre, emprunté à Léo Malet, de la dernière partie, « Le Mystère K.O. », à comprendre ici « KLMNO », lettres 10 à 14 de l'alphabet latin. J'ai intitulé d'homophonies de ces lettres les 5 chapitres de cette partie, mais un problème s'est posé pour le chapitre K (quoi d'autre que « Cas » ?), auquel je ne savais trop quel contenu donner. Un vers de Roussel m'a traversé l'esprit, « Combien change de force un mot selon les cas », et j'ai pensé à des séries de 10-11-12-13-14 devinettes portant sur des mots débutant par « ca- » (ca-lamar,

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

ca-tastrophe, etc.). Je me suis aperçu après la parution du roman que le vers de Roussel, qui revient sous diverses formes dans mon poème interludique, énonçait non « selon » mais « suivant les cas », ce qui aurait été évidemment bien mieux approprié ; d'autres se sont laissés prendre à ce piège du *selon/suivant*...

Si j'ai superposé quelques contraintes dans ce texte autonome, j'ai jugé que ce que je voulais faire passer dans le roman proprement dit était suffisamment complexe pour ne pas l'alourdir par une écriture torturée, ce qui n'a pas interdit de multiples jeux divers et ponctuels. Il me semble plus intéressant de parler de ce que je n'ai pas calculé.

Ainsi plusieurs hasards favorables ont permis d'étoffer une trame de base faiblarde. Un minuscule détail d'un roman de Pouy a entraîné la relecture attentive et les découvertes inouïes qui m'ont fait innocenter le coupable initialement prévu pour proposer un criminel inédit dans ce type de littérature : le héros récurrent démasque son propre créateur (mais le génial EAP avait déjà fait de l'assassin de la rue Morgue un singe, *APE*).

La Montre du Mède, de Philippe G Kerbellec

Le Mètre étant parti vérifier quelques mesures sur le terrain, je (Schulz) me permets quelques commentaires sur son Gondol.

D'abord clamer que pour lui, comme pour moi, Roussel est l'étalon littéraire absolu, celui dont la moindre anecdote, le moindre mot sont « sursaturés de sens », dans ce qu'il a désiré publier du moins. Et pour moi, comme pour d'autres, Kerbellec est celui qui a le mieux jalonné le cheminement dans cet(te) œuvre, ne serait-ce qu'en montrant comment elle pouvait être perçue comme ramification d'un unique mot-racine, la « queue », le « procédé », des *Textes de grande Genèse* jusqu'aux *Nouvelles Impressions*.

La montre de Médie est à l'heure universelle, sel de Roussel, mais aussi cel de Duchamp et Verne, selle encore de vonKleist, Temerson, Lake, etc.

Tout débute par les morts aussi extraordinaires qu'axiales de Robert Oak, foudroyé par beau temps, de Van Kouli VH, les poumons emplis d'une poussière astronomique, de l'abbé A. Skorpüss, victime d'une ruade en plein Saint-Sulpice, au pied du cheval cabré de la fresque de Delacroix. Quoique la Méridienne soit vite mise en cause, l'enquête de Gondol sera loin d'être linéaire, grâce à son compère Al Exupère (faut-il rappeler que l'évêque bâtisseur de Toulouse est aussi nommé Saint Spire ?)

Que dire, sinon que c'est indispensable à tout roussélien qui ne respecte rien, que l'écriture de Kerbellec est fantasque, nubile, alambiquée, coruscante...

Signaler tout de même un erratum à la page, précisément, du contre-erratum : la note finale, *Encore un « quasi-parfait » de la méridienne de Paris*, était prévue pour s'appliquer en page suivante à Saint-Amand-Montrond, siècle de l'imprimeur.

(texte de Rémi Schulz)

Le cinquante quatrième jour, de Roland Brasseur

Contrainte ici, un collage de 37 séquences de 37 espaces et caractères prises, dans l'ordre, dans chacun des 37 chapitres du livre ; plus un point final trouvé dans l'épilogue, et une espèce d'espace portant le total à $37 \times 37 + 2 = 1371$ - le 11 enferme le 37 ; il y a d'autres contraintes, mais ce dont on ne veut parler, on peut le taire ; on ajoutera que le roman est lisible.

Je lisais les écrivains qui venaient d'un air assuré dans la librairie et, poussé par une nécessité impérieuse, je devais aller au cinéma avec Iris. Lorsque s'allument les lumières de la Twingo garée devant la porte, presque au milieu de la grande peste et du crétin avantageux qui ressemble à un jeu sur l'horizontal et le vertical, je ne suis pas plus avancé concernant la double couverture. Je me rendors. J'en profite pour faire un tour par l'ancien salon de coiffure de sa mère glisser du 11 là où nul ne l'attend. Je pénètre dans une de ces boutiques orgueilleuses, hautaines, ardentes, mais je dois encore garder le secret des exercices oulipiens classiques : de la première à la dernière lettre, les fantômes viennent à ma rencontre, citant la multiplicité des sources. Nous savons qu'ils se connaissent. Je ne comprends toujours pas pourquoi c'est à l'autre de se démasquer, et elle montrera ses dents ah ces dents plus de cent mètres carrés, en vrac. Pierre Benoit et Georges Perec. Et nous sommes maintenant plus de trente, avec des cheveux aux reflets cuivrés. Comme le dit fort justement Brenda, je suis aussi globalement fidèle que le pays basque. Cela devient presque une balle perdue. Ma théorie me plaît en omettant volontairement quelques références d'ailleurs imperceptibles dans des phrases qui semblent toutes de Gilles Thibault et Claude François.

La pente si sage de la vie, de Cédric Fabre

Contrainte ; ne pas utiliser de verbes conjugués à la première, deuxième ou troisième personne du singulier. Parce que le monde est pluriel.

Pierre de Gondol et moi sommes descendus jusque dans les tréfonds des textes de Luc Dietrich (1913-1944) et Jean-René Huguenin (1936-1962). Ensemble, nous avons fait cette balade du côté obscur des morts, là où la fiction et le réel s'empoignent, luttant pour l'appropriation de l'éternité, et pour le monopole d'une vision du monde. Les fantômes investissent le territoire des hommes, guident Pierre de Gondol dans ses recherches ; des meurtres ont été commis, puisqu'ils ont été écrits. Dietrich et Huguenin refusaient la vie que la société et ses avachis voulaient leur fabriquer ; ils furent vagabond et convoyeur de drogue pour l'un, étudiant et écrivain pour l'autre. Avec Pierre de Gondol, nous avons accepté l'idée que les mondes - réel et fictif - se croisaient, se rejoignaient dans le romanesque, que Lucrèce et Arlette, les « femmes de Dietrich », étaient coupables d'avoir été créés dans les pages de *L'Apprentissage de la Ville*, de Dietrich. Nous avons poussé la folie jusqu'à nous prendre pour Dietrich, nous avons voulu

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

être des personnages de roman créés par lui. Nous y avons même cru un moment. Nous haïssons tous les deux les sciences exactes. Comme disent les professeurs de mathématiques aux gamins, les droites parallèles se rejoignent dans l'infini ; et bien nous avons finalement convenu, en écrivant ensemble cette page d'histoire ensemble, que c'était donc dans l'infini, là où se rejoignent les droites parallèles, que naissait la fiction. Pas ailleurs. Et nous avons donc marché sur les traces de Gurdjieff, le gourou, nous avons bu, beaucoup, nous avons échappé à des tentatives d'assassinat, nous avons retrouvé la trace, dans notre monde bien « réel », des personnages des romans de Dietrich et Huguenin, qui vivent là parmi vous. Et nous nous posons finalement cette question : ne sommes-nous que des personnages de roman ?

Sam Suffit, de Jacques Vallet

Sam Suffit

Comme le détective aux indices s'applique

Et à force trouve de l'énigme le mot

Gondol suit fermement les traces de Godot

A travers l'homonymie et l'onomastique

Sa quête n'oublie pas la veine poétique

Croise les Papous, les spectres de Lafcadio

(Et toujours le Grand Sam intervient à propos)

Pour atteindre enfin le *Parnasse satyrique*

Il illustre très bien la folie des cagots

Qui condamna au feu Théophile de Viau

Comme athée, criminel, conupteur diabolique

Cependant que Gondol, muré dans le château

Des livres, a repris avec Sam le flambeau

Et se déclare libre, incrédule et panique.

Les Derniers Mystères de Paris, de Noël Simsolo

Contrainte : 20 lignes pour 10 phrases de 20 mots, car 20 arrondissements.

Pierre de Gondol apprend qu'un assassin sévit dans chaque arrondissement en s'inspirant des *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet.

Les victimes sont des prostituées, des femmes liées à la pornographie, des patronnes de clubs libertins ou des entremetteuses mondaines.

Le tueur n'hésite pas à abandonner des indices, opaques ou éclairants, sur les lieux des crimes et nargue les flics.

Le policier Yèble compte sur le libraire détective pour permettre son arrestation et le relance avec insistance dans sa boutique.

ESSAIS

Ces crimes ont lieu dans les quinze arrondissements traités par Léo Malet et Gondol pense que le cycle est achevé.

Mais alors, le meurtrier va continuer le massacre dans les arrondissements que le créateur de Nestor Burma n'avait pas explorés.

Le propriétaire des Douze Maîtres au carré décide alors de deviner les projets de l'assassin dans les textes de Malet

En relisant l'intégrale des œuvres écrites par Léo Malet Pierre de Gondol finit par prévoir les prochains meurtres du sérial-killer.

Il rencontre ainsi le fantôme de Rrose Sélavy, des échos du passé libertaire de l'écrivain et les tempêtes du surréalisme.

Le peintre Molinier et un roman de Jean-François Vilar l'aident, mais la mort frappera pourtant dans les vingt arrondissements.

Hortense Harar Arthur, de Pierre Brasseur

Contraintes : 1/ raconter, un peu, les objectifs et l'histoire du roman. 2/ que, à l'exception d'*Arthur*, chaque mot plein commence par un H, ou comporte le son H. et provienne, autant que possible, de l'œuvre de Rimbaud. 3/ que chacune des deux parues de ce texte, séparées par quelques lignes, et le « H » des *Illuminations* soient homosyntaxiques.

Arthur fut hanté par une Hortense hermétique : une hallucination ? une humaine ? Et s'il achoppa à Harar, ses horizontales harmonies, ses hauteurs horaciennes, toutes ces hébétudes des hivers lorsqu'il habitait à Charleville, ces heureuses et houleuses histoires, - cet homme, loin de la haine, ne s'y acharna-t-il donc plus ?

«Hein ?» L'honorable, avec horreur et hostilité, hérissé, me houspille : «Hérésie I Hypothèses hasardeuses !»

Mais à l'heure de l'hallali, même hagard, le héros hospitalisé, en un hymne d'achèvement, hoqueta encore de ces H...

Hortense, Henrika, Hélène et Henriette, hordes de Hottentots, Hampton-Court, hydrolat, hyène, aux herbes des haillons :

Les hémistiches s'harmonisent d'héliotropes hallucinatoires, de Hanses et de haleurs : je m'acharnai dans cette heuristique. Trop hésitant, hélas : à Harar, dans un hôtel honteux, haschich et homosexualité ont humilié mes habitudes. Hargneux et horrible hippie ! Histrion !

Une Henrika me haranguera, avec humour et habileté, d'une hauteur plus honnête : «Tu as cherché cette humeur ! La même que ton héros, hautain hâbleur mais lâche, attaché au houblon !»

Heurté par ces hexasyllabes, harassé, hurlerai-je finalement «hourra» ?

Rémi Schulz a créé le site <http://gondol.waika9.com/>

Chantal RobiUard

Nouveauté en littérature jeunesse à contraintes

Cette année, nous aurons bien peu de textes à contraintes pour jeunes et enfants à nous mettre sous la dent. Il faudra donc faire maigre et/ou relire nos classiques. Paradoxalement, alors que les enseignants s'arrachent les « Exercices de style » de Raymond Queneau et en abreuvant des élèves de sixième pas toujours bien réceptifs, les éditeurs jeunesse ne se bousculent pas pour accepter des manuscrits jugés « trop difficiles », avec « trop de vocabulaire » et « trop d'effets de style » ! Queneau n'aurait jamais pu être publié de nos jours, qu'on se le dise au fond des ports. La demande est pourtant là, tant des jeunes eux mêmes que de leurs enseignants et documentalistes. Pour rester dans la citation pastiche : éditeurs, encore un effort et vous serez modernes !

Cet élan d'humeur passé, voyons ce que l'on peut sauver du désastre en cette année palindromique.

Repérons d'abord une timide tentative *sur une collection* d'un éditeur un peu en marge, et c'est tant mieux, pour tout ce qu'il fait : Thierry Magnier. Sa collection *aller simple* donne comme contrainte aux auteurs de raconter une histoire où un adolescent prend un billet aller-retour de transport, et n'utilise que l'aller. Il s'agit plus d'un *cahier des charges* que d'une contrainte, mais l'effort de se démarquer du cahier des charges « bête » type de l'édition jeunesse (vocabulaire réduit, situations faciles, peu de personnages, etc) valait un coup de chapeau. On pourra donc lire, ou faire lire, à ses adolescents bien-aimés, une bonne douzaine de titres, parmi lesquels:

Rolande Causse : *Martin de Marseille*. Martin découvre que son père n'est pas celui avec lequel il vit et, courageusement, part seul dans le Midi rechercher l'inconnu qui est sans doute son géniteur.

Kochka : *la fille aux cheveux courts*. Un adolescent, dans Beyrouth en guerre découvre le journal intime de la fille de ses voisins, et décide de la rejoindre à Paris où sa famille s'est réfugiée.

Jean-Philippe Arrou-Vignod : *Léo des villes, Léo des champs*. Un jeune garçon, écartelé entre des parents séparés, ne grandit plus. Une grand-mère attentive va tenter de le remettre sur pieds. (Cet ouvrage a reçu deux prix pour ses qualités littéraires).

ESSAIS

Passons aux un peu plus jeunes... ou à leurs parents ! Une collection chez Actes Sud junior, présente de grands albums, très bien illustrés, qui ont des contraintes graphiques intéressantes : *les grands livres*. On y trouve des rééditions de textes célèbres, mais aussi des créations originales, parmi lesquelles :

Patrick Bertrand : *Ours qui-se-gratte*, illustré par Serge Ceccarelli. L'intérêt du livre, pour ce qui nous occupe ici, réside en ce que les contes amérindiens, proposés ici en version poétique dans une très belle langue, sont accompagnés d'un glossaire de mots-clefs, et d'une initiation à la langue des signes lakota, au langage des traces, à celui des plumes, de la peinture sur visage, etc. Par ailleurs, chaque conte-poème est suivi d'une morale en italique assez proche de *Y envoi* ou de la *tornade*, bien que les poèmes soient en vers libres. Intéressant, vous dis-je. Les illustrations sont dans un style « Bilibine des Amériques » avec de belles couleurs rappelant parfaitement celles des paysages des plaines aux Etats-Unis.

Jo Hoestlandt : *Oh, les belles lettres !* illustré par Philippe Bertrand.

Ah les abécédaires ! Volontairement ou non ce sont des repaires de tautogrammes, lipogrammes, jeux de mots, allitérations et autres contraintes de forme. Ici les contraintes sont assez peu formelles, on aurait pu faire mieux encore (cf *l'alphabet gourmand* de P. Foumel et H. Matthews), mais quel humour ! Et de vraies petites historiettes émouvantes ou drolatiques, servies par une illustration tendre et féroce en même temps (lisez *l'Horloge* et voyez son illustration, vous m'en direz des nouvelles...). Le K est très réussi, et ce n'est pas facile ; le N fait un joli pied de nez à Napoléon ; le Roi des rats est un vrai régal, à l'illustration inquiétante. Quant au S, c'est un hommage trépidant au... subjonctif : il fallait tout de même l'oser ! Je ne vous raconte pas la fin de l'alphabet, découvrez-le vous-même, dans les bonnes librairies bien entendu.

Dans la même collection :

Lisa Bresner : *un rêve pour toutes les nuits*.

Jean-Olivier Héron : *les contes du septième jour*.

A propos d'abécédaires, pour les plus petits, au Seuil jeunesse, voici :

L'alphabétisier de Lionel le Néouanic et Elisabeth Brami. Des couleurs claquantes (beaucoup d'orangés, de verts, de bruns) et un dessin tonique, mordant, acidulé, très « Max et les maximonstres » en bien plus joli, ponctuent des tautogrammes presque parfaits, quoique très courts, pour chaque lettre. Tous les textes sont des recettes pour enfants terribles et autres bons petits diables : comment aligner une armée d'escargots dans le salon, dévaster draps et duvets (du lit parental !) le dimanche matin,

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

ficeler une frite fumante pour une famille de fourmis affamées, hurler huit fois dans le hall du HLM, vérifier que votre veinard de voisin a vraiment la varicelle avant de le visiter, etc, Pour chaque lettre, une pleine page de gauche joyeusement illustrée de petits polissons en pleine (mauvaise) action, un texte à droite sous lequel court une petite illustration qui fait contrepoint, où apparaissent toujours un chat et un chien qui s'entendent comme (bons) larrons en foire, et de petites énigmes dans les images : des mots cachés à trouver, dont la solution est, bien entendu, donnée après le Z. Voilà un livre réjouissant, roboratif, que je vous recommande pour dérider votre concierge acariâtre (variante : votre patron, votre ex-belle-mère), votre Grand Duduche mutique ou la bonne arrière grand-mère qui-ne-peut-plus-lire-les-romans-en-caractères-trop-petits !

Alors, c'est tout ?

Eh oui, c'est tout pour aujourd'hui, pour pasticher une geste dessinée et néanmoins animée, servie naguère par une voix célèbre. Alors pompez, maintenant ! Ou enfourchez votre cheval pour aller réveiller les éditeurs au bois dormant.

L'Observatoire des Littératures à Contraintes
Revue des parutions récentes, coordonnée par
Alain Chevrier

Patience Agbabi, *Transformatrix*, Payback Press, Edinburgh, 2000, 80 p.

Connue pour ses performances un peu partout dans le monde, la poète anglaise d'origine nigériane Patience Agbabi donne dans son second bref recueil, non seulement d'excellents exemples de rap, mais des formes originales. Avec une série de sept sextines qui roulent sur le même sextuor de rimes, une autre qui fait rimer *orange* avec *ginger* et *bronze* (rime isolettrique), et certaines en vers hétérométriques ou disposées en vers suivis, elle rafraîchit une forme couramment pratiquée dans les workshops pour grands commençants. D'autres poèmes bien charpentés, dont un en contre-asonances, un autre en strophes au nombre de vers décroissant, et divers exercices, passent comme autant de lettres à la poste, avec énergie, agressivité et humour. Impatience doit être son autre nom. (A. C.)

Gérard Aimé, Laurent Gervereau, Nathalie Kristy, Véronique WiHemin, *L'Envers des sens*, Alternatives, 2000.

Le sens premier n'est jamais celui qui compte dans ce très bel ouvrage, illustré à l'avenant et à l'ancienne. On n'y apprend aucune nouvelle contrainte et les textes des palindromes, contrepèteries ou lipogrammes sont souvent bien connus mais ce livre, en multiples devinettes, réussit quand même à nous faire bien chercher.

Perce, Lacos, Bens, Luc Etienne, Gagnière, Caradec... et notre ami Stéphane Susana, sont présents au milieu d'images d'Épinal, d'illusions d'optique et d'objets impossibles. Un beau cadeau d'initiation à la magie des Ou-X-Po. (Alain Zalmanski)

Paolo Albani & Berlinghiero Buonarrotti, *Dictionnaire des langues imaginaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 576 p.

La traduction de ce dictionnaire des langues imaginaires, *Aga Magéra Difura Dizionario delle Lingue Imaginarie* (1994), établi par un représentant de l'Oplepo, version italienne du groupe paronyme, est un cadeau fabuleux pour tous les amateurs de singularités littéraires et linguistiques, et plus généralement pour tous les êtres parlants de notre planète.

Les auteurs ont puisé dans le riche vivier ou le grand herbier des langues sacrées et profanes pour constituer leur encyclopédie. Les langues sacrées recouvrent les glossolalies religieuses, les langues initiatiques, de l'extase, magiques, divinatoires, le langage des animaux des chamans.

Les langues profanes sont destinées à la communication sociale, ou purement ludiques ou expressives.

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

Les premières sont les langues auxiliaires internationales, les langages logico-mathématiques (de programmation), les langages par signaux, les langages gestuels, langages abrégés, cryptographie, jargons, langages hybrides, langages sectoriels (jargon politique).

Le secteur des langues internationales est très développé et sera une découverte pour beaucoup : langues a priori (pasigraphies), a posteriori (Espéranto, Ido), mixtes (Volapük). Ce chapitre est bien oublié depuis l'effondrement des grandes utopies, ainsi que ses ouvrages de référence (Couturat, Moreau-Dumaine). On admirera l'ingéniosité lexicale et grammaticale de ces savants et leur ingénuité politique.

Les langues profanes ludiques ou purement expressives rassemblent les langages inventés par les enfants, les langages artistico-littéraires, les langages inventés par les fous littéraires, par les médiums, par les aliénés.

Le secteur des langages artistico-linguistiques est exploré dans la littérature et la poésie, mais aussi les arts plastiques, le cinéma, le théâtre, la musique et la bande dessinée, dans un joyeux rassemblement.

La littérature bénéficie d'un fort grossissement sur la littérature fantastique et utopique, la science-fiction (langues lunaires et martiennes), les langues ludiques (Swift, Rabelais, l'Oulipo), les langues expérimentales (zaoum, mots en liberté futuristes, dada, lettrisme).

On remarquera moins des oublis — le projet encyclopédique est sans fin ! — ou des erreurs de perspective, que la présence dominante de la langue et de la littérature d'origine des auteurs, mais n'aurait-on pas rencontré l'équivalent avec des chercheurs d'une autre langue ?

La disposition typographique facilite grandement la lecture : des grisés présentent une vaste anthologie de textes jargonesques ou nonsensiques, et des encadrements enchâssent des caractères étranges ou étrangers (alphabets fantastiques, écritures secrètes, peintures-mots).

Animé du goût julesvernien du déchiffrement des codes et de la découverte des peuples et pays, le lecteur pourra naviguer d'item en item, à la découverte d'îles nouvelles, qui sont parfois des presque-îles et forment parfois des archipels, voire de vrais continents, inconnus, parfois engloutis.

Cet ouvrage est à ranger sur le même rayon de bibliothèque que la pionnière *Encyclopédie de l'utopie et de la science fiction* de Pierre Versins, le *Dictionary of imaginary places* d'Alberto Manguel et Gianni Guadalupi (la version française est abrégée), et la monographie sur *les Fous littéraires* d'André Blavier (qui vient d'être rééditée avec des ajouts aux Editions des Cendres), — en attendant que les rejoigne la traduction très attendue de *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale* du même Paolo Albani en collaboration avec Paolo Délia Bella.

Cette encyclopédie polylogue (3000 entrées — 1100 langues !) est un trésor, ou mieux une mine d'or. Tous les amateurs de contraintes devraient y trouver matière à découvertes, et certains d'entre eux prolonger ces découvertes... (A. C.)

CRITIQUES

Les Amis de Valentin Brû. Nouvelle série, « Critiques en bataille », n° 21-22, février 2001, 122 p.

Les Amis de Valentin Brû. Nouvelle série, « Prévert au vol », n°23, juillet 2001, 74 p. (Astrid Bouygues, 69/71 rue d'Aueray. 75015 Paris.)

Dans le premier numéro, outre un rappel chronologique sur « Bataille-Queneau et la fin de l'histoire » (Marie-Christine Lala), nous signalons l'article sur « les démarches paranoïdes dans *Le Chiendent* » de Shuichiro Shiotsuka, spécialiste japonais de Queneau et de Perec (présent dans ce numéro, à la fin du dossier sur cet écrivain). Son rationalisme cartésien est rafraîchissant. Il donne également un compte-rendu de la traduction des *Exercices de style* en japonais par Koji Asahina (1996) : on y apprend que le lipogramme a été transposé en un texte monovocalique, que les archaïsmes grecs ont été mimés par ceux du chinois, tandis que les anglicismes ne pouvaient passer dans une langue qui en est envahie. *Formules* a théorisé ces façons de « traduire la contrainte ».

Dans le numéro des AVB consacré à Prévert, Arnaud Laster rappelle comment Queneau défendit cet auteur réputé « populaire » contre les critiques tant gaucheronesques qu'estangéliques ou claudemauriaciennes. Le compte-rendu par Paul Foumel d'une soutenance de thèse (sur l'érotisme chez Raymond Queneau) est un morceau d'anthologie, et l'on retrouve avec plaisir la rubrique « Echos » où Astrid Bouygues balaie exhaustivement l'actualité quenellienne. (A. C.)

Éric Angelini et Daniel Lehman, *Mots en forme. Bestiaire ébloui des lexies tératoïdes*. Éditions Quintette, Paris, 2001, 210 p.

Sous un titre trop banal, contrastant avec un sous-titre trop sophistiqué, ce livre reprend des chroniques de jeux littéraires parues dans le journal *Le Soir*. La Belgique confirme ainsi qu'elle est la terre d'élection des spécialistes de la langue française, qui annexent ici le champ de la lexicologie. Plus généralement, ce livre reflète un immense pas en avant par rapport aux ouvrages sur les jeux d'esprit, qui traitent souvent de jeux de lettres et de mots. En effet, les auteurs, enfants de Perec et de l'Internet, ne se sont pas limités à leur propres fonds : ils ont eu recours aux différents dictionnaires électroniques et aux sites de *word plays*, qui ont démultiplié leurs potentialités par rapport à l'artisanat traditionnel. C'est ainsi qu'ils peuvent donner des listes quasi exhaustives de mots triés selon tel ou tel critère, qui sont autant de sources de contraintes verbales : mots avec accents circonflexes (600 !), mots en lettres symétriques, mots doubles, digrammes, records de longueur, listes des mots se terminant en *e* (la moitié, comme par hasard), orthographies différentes d'un même phonème...

Les 60 rubriques explorent diverses contraintes : lipogrammes, monovocalismes, palindromes et anacycles, contrainte du prisonnier ou son inverse, contrainte d'Azerty, « pyramigrammes », homophones,

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

chronogrammes, asphyxie et aérations... Les contraintes traditionnelles, prolongées par l'Oulipo, sont élégamment traitées, et un grand nombre sont récentes ou toutes nouvelles, provenant des auteurs eux-mêmes, ou importées à partir de tout un réseau d'auteurs complices. L'œuvre de ces derniers est encore en grande partie « virtuelle », car écrite sur le sable mouvant du Net, mais elle compte d'ores et déjà nombre de réussites littéraires, publiées ici pour la première fois. Citons les palindromes de Stéphane Susana, les énoncés autoréférentiels de Gilles Esposito-Farèse ou de Nicolas Graner, les pangrammes de Patrick Flandrin, les jeux mathématiques de Pascal Kaeser ou d'Alain Zalmanski, sans parler de quelques autres fins lettrés, dont beaucoup sont issus du monde scientifique.

Scientifiques eux aussi dans leur méthode — le dépouillement statistique de singularités morphologiques —, les deux auteurs proposent des problèmes nouveaux et donnent leurs solutions (comme les nouvelles classification des lettres de l'alphabet). Ils inventent de nouveaux jeux et contraintes à l'échelle de la lettre, voire à une échelle encore plus grande (comme la consommation d'encre selon les caractères, ou certaines équivalences numérolologiques), au risque d'évoquer parfois l'opération dite de « l'angulage des mouches » telle qu'elle est décrite dans le *Barthes sans peine*. Mais, en littérature comme en science, c'est parfois grâce à l'approfondissement d'un secteur très marginal de la théorie pure, que l'on peut déboucher sur d'utiles applications.

Regrettons seulement qu'à l'instar des recueils de jeux littéraires antérieurs ou des articles de journaux, ce livre ne donne pas les références de ses citations. Cette absence lui confère l'autorité d'un manuel. Ce qu'il est, à cette heure, et avec cent lieues d'avance sur tous les autres. (A. C.)

Pierre Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. « Architecture du verbe », Les Belles Lettres, 2000, 522 p.

Bien connu pour ses livres sur la poésie et la littérature occitane ancienne et moderne, Pierre Bec donne ici un essai-anthologie sur un genre, la *tenson*, dont les XII^e et XIII^e furent les siècles d'or en pays d'oc et d'oïl. Il y développe ce qui n'était qu'une section localisée des anthologies sur les troubadours. Ce dialogue en vers strophiques, souvent chanté, est une sorte de compétition entre deux poètes. Il l'analyse par rapport à des formes voisines, comme le *partimen* et le débat amoureux. Surtout, il replonge cette forme dans le grand courant de la poésie universelle. D'un genre qu'il fait remonter aux sumero-akkadiens, il présente comme antécédents quelques poèmes bucoliques (Théocrite, Virgile), puis des débats scolastiques et des dialogues amoureux de la poésie latine tardive. Le corps de l'anthologie est subdivisé en sous-genres variés : débats scolastico-courtois, tenson occitane et jeu-parti français, tenson bilingue, tenses et des *coblas*

CRITIQUES

jongleresques, tensons burlesques et obscènes, tenson galego-portugaise, débat amoureux, pastourelle-débat, tenson italienne en sonnets. Il fait suivre ce corpus des « genres connexes » : pastourelle, chanson de métamorphoses, débat mère-fille, joute poétique basque et corse, débat-énigme. Les traductions sont souvent de l'auteur, et de multiples pays et provinces sont convoqués. Comme Paul Zumthor qui avait élargi son enquête à la poésie orale en général, ce spécialiste a élargi son enquête dans le temps et l'espace. Son introduction et ses commentaires intercalaires sont riches et compendieux. La présentation, claire et agréable, facilite l'assimilation des analyses, et met en valeur les textes cités. Un livre de référence pour les spécialistes, un bonheur de lecture pour les amateurs de poésie, et peut-être le point de départ de nouvelles joutes verbales chez des poètes à venir. (A. C.)

Roland Brasseur, *Le cinquante-quatrième jour*, « Pierre de Gondol », Baleine, 2001, 268.

Le héros de cette série voisine du « Poulpe » est un libraire détective, mais les amateurs de littérature policière, roman noir ou à énigme, risqueront d'être déçus. Pierre Brasseur, auteur de la remarquable enquête *Je me souviens de* Je me souviens (1998) donne là un roman à clefs, où il satirise gentiment les milieux pereciens (ou -quiens). Pour ceux qui ne sont pas dans la confidence, l'atmosphère entre Jussieu et l'Arsenal est bien rendue. La polarisation du milieu universitaire entre biographistes et textualistes se lit à travers des pseudonymes diversement cryptés (ne citons que « Forclos, la revue des littératures erratiques »). Il en rajoute dans les délires interprétatifs qu'il dénonce, comme le rapprochement entre Perec et Pierre Benoit. Pour le plus grand plaisir de l'intellect du lecteur, il sème des « pièges à loups » (citations à retrouver), et multiplie les travaux pratiques sur les contraintes : anagrammes, lipogrammes, traductions de *Les chats* en mots monosyllabiques, synonymique, antonymique, etc. Finalement, c'est Perec qui tire les ficelles. Ce roman bien sympathique, d'un écrivain possédé par son sujet, est un document d'histoire littéraire à chaud, qu'il convient d'acquérir au plus vite. (A. C.)

Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Les presses du réel, 2001, 1318 p. Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, 2001, 796 p.

Brisset est grand et Marc Décimo est son prophète ! Les rééditions des œuvres dispersées d'un des plus remarquables fous littéraires (avec ou sans guillemets), le grand maître de l'à peu près holophrastique, sont enfin rassemblées et complétées dans un énorme pavé (1318 p.), qu'accompagne un très riche essai biographique et bibliographique. Le premier est une Somme (« La Science de Dieu » et « Les Origines humaines » ne sont-elles pas des allusions à Saint Thomas ?), et un Miroir du Monde.

Dans l'ouvrage attendant, Marc Décimo, reprend en introduction

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

(p. 9-162) sa biographie du doux paraphrène Jean-Pierre Brisset, Prince des penseurs (Ramsay, 1986). Le corps de l'ouvrage (p. 163-447), *Jean-Pierre Brisset, inventeur, grammairien et prophète*, est une étude historique et linguistique exhaustive de l'œuvre de son confrère en grammaire comparée. Suit une heureuse idée fondée sur la contrainte : la traduction du passage mémorable sur le sexe et ce que c'est que cet excès a été demandée à quinze spécialistes de langues plus ou moins connues (dont le houma, le wallon liégeois et le wolof). Plusieurs bibliographies fourmillent de rapprochements inédits et témoignent d'un gai savoir pataphysique, notamment celle des ouvrages de linguistique, des dictionnaires, des ouvrages de psychiatrie et de psychanalyse. Enfin, sont rassemblés les principaux textes témoignant de la réception de Brisset, selon diverses grilles : Jules Romains, André Breton, Raymond Queneau, Michel Foucault, mais aussi des auteurs antérieurs comme Marcel Réja, ou ceux de la séquelle structuraliste et lacanienne.

L'iconographie, où l'on retrouve notre ancêtre la grenouille, est très complète et amusante.

Ces deux ouvrages parus dans la collection « L'écart absolu » constituent un cadeau idéal pour les amateurs de singularités littéraires. Mais il y a des chances pour que les acheteurs les gardent pour leur propre plaisir de lecture, et les rangent à côté des œuvres, elles aussi en voie de réédition, d'un des rares alter égaux du linguiste en folie : Raymond Roussel. (A. C.)

Alain Chevrier, *La syllabe et l'écho*, « Architecture du verbe », Les Belles Lettres, 2001, 590 p. (Sous presse).

L'histoire d'une contrainte littéraire et poétique, la contrainte monosyllabique, est donnée ici pour la première fois. Des textes composés de mots monosyllabiques, des poèmes en vers d'une seule syllabe, et de nombreuses autres variations, pour la plupart peu connus ou complètement oubliés, sont exposés en plein jour, ou présentés sous de nouveaux éclairages.

Ces œuvres sont très diverses, allant des chansons populaires aux curiosités linguistiques les plus sophistiquées. Mais qu'elles soient d'inspiration religieuse ou libertine, amoureuse ou satirique, tragique ou comique, toutes sont susceptibles d'entrer en résonance avec l'esprit et la sensibilité du lecteur contemporain.

Le fil conducteur de cet ouvrage permet de parcourir ou d'ouvrir des chemins peu frayés dans la littérature du moyen âge, de la Renaissance et de l'âge baroque. La poésie du siècle des lumières est revalorisée, tandis qu'est ressaisie la richesse des deux derniers siècles, de Victor Hugo à l'Oulipo. Cet ouvrage s'ouvre enfin sur les expériences en cours de la poésie la plus actuelle.

Un choix très étendu de textes de littérature pastorale où l'écho sert de forme et de thème, ainsi que de textes présentant une forme particulière de répétition, s'entrelace avec le choix des textes monosyllabiques pour rendre compte du système dans lesquels cette forme prend sens.

CRITIQUES

Au passage, les modèles antiques et les échanges avec les littératures voisines sont rappelés.

Par les connexions nouvelles qu'il établit entre les textes, et par les analyses détaillées qu'il propose, ce livre est une contribution originale à la morphologie poétique et à l'histoire de la rime. (A. C.)

Déborah Chock, *Le carnaval des mots*, Les Images, 2001.

Dérangante et poétique, cette série de cartes postale est illustrées par de simples mots en homophonie. Mi-peinture, mi-graphique en noir et blanc, l'expression quasi psychanalytique de l'auteur contient comme elle le dit humour, gravité, et « questionnement ». Cet ouvrage devrait ravir les amateurs d'art graphique illustrant de manière très forte des jeux sur les mots, et traduisant de façon chaleureuse les préoccupations de l'artiste comme « Les amours pas sages errent », « Ouvrir m'apporte » ou « Ma soif de l'enfant te ment ». (Alain Zalmanski)

Maryz Courberand, *Il baissa sa culotte et dans mon estime*, Mots & Cie, 2001

Présentée par son directeur de collection Jean-Loup Chifflet, Maryz Courberand est une amoureuse du langage et une collectionneuse émérite de bizarreries, singularités et autres joyeusetés des mots, des phrases et du style de notre langue. C'est sans doute vrai et les premières pages consacrées aux zeugmes ne trompent pas le lecteur attiré par le titre.

La plupart des vingt-huit autres chapitres le laisse nettement sur sa faim car naviguant entre redites d'opuscules de la collection, abondamment et quasi exclusivement cités et des observations classiques sur les mots rares. Il y a vilaine lurette qu'en notre for intérieur ou non nous savions tout cela.

Peut-être l'assemblage un peu bric-à-brac et superficiel nous empêche-t-il de nous émerveiller comme l'auteur avec des amphibologies, le rôle de la ponctuation, la réhabilitation de mots anciens ou quelques façons de rédiger une lettre d'amour de 1886 à 2000.

Quant aux mots autoréférents rebaptisés métamots par l'auteur, ils sont bien maltraités (en un ou deux mots) et sans aucune référence .

Je sais que la collection se veut vulgarisatrice mais un minimum de bibliographie « récréative » serait mieux venu que ces remerciements « bibliographiques » indéchiffrables pour de non initiés. Et pourquoi ne pas citer le « Dictionnaire extraordinaire des mots ordinaires » de René Droin (Belfond, 1991) qui vient d'être réédité ? (A. Z.)

François-René Daillie, *La lune et les étoiles. Le pantouf malais*. « Architecture du verbe », Les Belles Lettres, 2000, 420 p.

Nous aurions aimé dire que le livre de cet écrivain et traducteur est magnifique, comme l'est la photographie des bambous sur la couverture,

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

que ses traductions personnelles n'ont pas de concurrentes, que c'est le livre sur le « pantoun » malais, qu'on a compris en le lisant que cette forme est un quatrain en deux distiques de sens parallèles, dont la version enchaînée est exceptionnelle, et bien d'autres choses positives.

Mais nous avons le devoir de réparer une injustice : cet auteur a omis dans sa bibliographie deux livres, non moins importants que le sien, et parus tous deux en 1998.

Le premier a pourtant été publié dans la même collection que son livre: c'est celui de Jacques Jouet, *Échelle et papillons. Le pantoun*. (Les Belles Lettres, 1998). Le poète oulipien a donné ici la première monographie sur le *pantoun*, où n'était pas ignorée l'origine exogène de cette forme, même si son propos était de présenter le « genre français ».

Un second livre est paru la même année, de Gérard Voisset, *Histoire du genre pantoun. Malaisie. Francophonie. Universalie* (« Lettres asiatiques », Malaisie. L'Harmattan, 1997, 338 p.). Son choix d'exemples français et européens, conduit en toute indépendance, recoupe celui de Jouet, et sa présentation est très honorable. Mais, à la suite d'Étiemble, il survalorise la forme exotique au dépens de la forme française, au nom d'un multiculturalisme primaire qui écarte illogiquement sa culture d'origine. C'est comme si le *sonetto* devait rester italien (et même sicilien), et qu'on devait juger comme moins authentiques les autres sonnets français, anglais, espagnols, etc. Cet auteur a d'ailleurs publié des traductions de pantouns malais (Orphée / La Différence, 1993), mais celles-ci non pas non plus eu l'honneur d'être citées par son confrère en malayologie.

Gérard Voisset cite l'étude inaugurale de Jouet parue dans le n°1 de *Limon* (1988), mais ignore la découverte parue dans le n° 3, d'un pantoun d'Auguste Vacquerie antérieur à celui d'Asselineau — ce qui lui aurait permis d'éviter quelques fausses interprétations du proto-pantoun, birime, de Baudelaire.

Ces trois ouvrages sont plutôt complémentaires. Les deux derniers permettent de suivre le développement d'une des rares formes nouvelles et viables apparues dans la poésie française du XIXe siècle, et diffusée ensuite dans le reste de l'Europe, de l'Angleterre à la Russie. C'est d'ailleurs le succès de cette forme importée et adaptée qui fera revisiter la forme exotique originelle, par une sorte de boucle rétroactive. (A. C.)

René Droin, *Dictionnaire extraordinaire des mots extraordinaires*, Belfond, 2^e édition, 2001, 264 p.

La même année que la première édition de ce livre (1991), cet écrivain a publié le plus long roman monosyllabique en français, *Tom ou les mots les moins longs*. Collectionneur de mots, il rassemble ici ceux qui lui ont paru les plus remarquables ou les plus insolites. Ces singularités portent sur les signes, les sons ou le sens, et il les reprend dans diverses rubriques :

CRITIQUES

anagrammes, métagrammes, palindromes, polysèmes, homonymes, « autocontraires » (comme *contre*), étymologie trompeuse, mimogrammes (cratylismes), mots bilingues (les « trompe-l'œil » de Perec), contrepets, charades, mots incongrus, épelures (FMR pour *éphémère*), records divers, mots hermaphrodites, faux-ménages (*bonbon / bonbonne*), mots sans rimes, etc. Ces catégories et le tableau qu'il en donne n'épuisent pas la multiplicité des jeux de mots ou de lettres, et ses listes d'exemples sont incomplètes par rapport à celles que l'on peut obtenir à l'heure d'Internet et des dictionnaires numérisés, mais ce court dictionnaire est plutôt à lire comme un glossaire personnel, pour l'originalité de certaines de ses observations et le caractère amusant de certaines de ses créations. (A. C.)

Jon Elster, *Ulysses Unbound*, Cambridge University Press, 2000, 308 p.

Il existe une théorie de la contrainte (*constraint theory*) : le lecteur français, nourri inconsciemment d'idéologies valorisant la spontanéité et d'abstruses philosophies de la liberté, peut en trouver les linéaments dans l'ouvrage de ce philosophe américain d'origine norvégienne et très au fait de la culture française. Cette théorie provient de la théorie politique à l'enseignement américaine, qui se réduit à celle, tout empirique et pragmatique, de la théorie des jeux. Le premier essai concerne la psychologie de l'individu qui limite sa liberté d'action, dans le fondamentalisme ou l'addiction. Le second concerne les constitutions politiques comme forme de pré-engagement (*precommitment*). Le dernier essai, qui nous concerne au plus près, traite du rôle de la contrainte dans la créativité artistique : ses exemples en matière de musique de jazz sont très développés, à propos du cinéma également (l'effet esthétiquement salutaire de la contrainte financière, ou même de la censure lorsqu'elle est biaisée et surmontée, le choix du noir et blanc quand la couleur est devenue possible), mais la part de la littérature est réduite (*Lucien Leuwen*, et l'exemple-type de la *Disparition*). L'extension aux contraintes formelles littéraires et poétiques aurait élargi le champ de sa réflexion, ft lui aurait permis d'affiner ses analyses. Celles-ci restent basiques, et elles recourent à celles qu'ont trouvées pour leur part bien des praticiens de la contrainte : choix de la contrainte et choix à l'intérieur de la contrainte, maximisation de la valeur esthétique, distinction entre contraintes imposées et contraintes choisies, entre contraintes dures (*hard constraints*) et contraintes molles (*soft constraints or conventions*), — chez lui c'est une distinction moins quantitative que qualitative, recouvrant plutôt celle entre la contrainte et convention, ou contrainte et règle, — création de nouvelles contraintes, randomisation (exemples de *L'Homme-dé*, de William Burroughs, de John Cage). L'auteur de cet ouvrage clair et riche en aperçus parfois humoristiques résume sa thèse par la formule paradoxale : *less is more*. (D'aucuns moduleront : *more or less*.) Étant donné sa fécondité et la variété de ses intérêts, nous pouvons penser, et même souhaiter,

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

que ce philosophe nous donnera un jour un ouvrage plus développé et centré sur la seule contrainte artistique. (A.C.)

Formalisme, Jeu des formes. Série Philosophie 7. Cahier sous la direction d'Eveline Pinto. Publications de la Sorbonne, 2001, 130 p.

Eveline Pinto donne une présentation utile où elle rappelle notamment la révolution poétique théorisée par Edgar Poe. Spécialiste de Mallarmé, Pascal Durand confronte le Livre de celui-ci avec le Grand Verre de Duchamp, et parle notamment de l'« autotélie » des œuvres modernes. Eveline Pinto explore ensuite « L'informel » selon Jean Dubuffet, peintre (et écrivain) de l'informe et du difforme. Inès Champey traite d'un « formalisme réaliste. La « Note sur le formalisme et ses origines kantienne », d'Emmanuel Bourdieu, est d'une clarté remarquable. Alain Roger développe son concept d'« artialisation ». Les « arguments antiformalistes » du critique d'art Yves Michaud reprennent la liste des contenus de l'œuvre d'art présentés dans l'ouvrage traduit de Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement* (Jacqueline Chambon, 1990), dont une part nous paraît réductible à de nouvelles formes. Kant et Pierre Bourdieu sont les deux coordonnées, philosophique et sociologique, de cet ouvrage d'esthétique. Même si l'ensemble est hétérogène, et si certains de ces articles traînent en longueur, le lecteur pourra y trouver des idées stimulantes, et plutôt à la mode, sur le problème abordé. (A. C.)

Anne F. Garréta, *La Décomposition*, Grasset, 1999.

La Décomposition ne considère pas l'assassinat comme « un des beaux-arts », mais fait du meurtre sériel la fin d'une contrainte littéraire, plus précisément grammaticale : « l'accord en genre et en nombre, accompli entre les vivants qui peuplent le monde et les personnages qui défilent dans la *Recherche* » (p. 28). C'est sur ce principe que le « littérateur » entreprend de « donner des corps aux noms errants de la fiction » (p. 27) : « À la trente-septième phrase du roman paraît ce nom : « Madame de Saint-Loup ». Maintenant, postez-vous une après-midi en quelque point stratégique d'une métropole quelconque (...). Comptez les corps. Le trente-septième à passer devant la mire que vous vous serez choisie sera le bon. Accord en nombre. (...) C'est une passante ? Bingo, accord en genre. Un pacte thanatographique vous lie à la syntaxe : elle gouverne votre volonté. Vous voici dans l'obligation d'exécuter l'entité amphibie surgie à l'interface de la fiction et du monde : « Madame de Saint-Loup » (p. 28-29). Rentré chez lui, le « littérateur » allume son ordinateur : « Sur le disque dur, un fichier contient le texte complet [de la *Recherche*]. (...) vous écrasez toutes les phrases en lesquelles il est fait référence (...) à Madame de Saint-Loup » (p. 31).

Cette ascèse « thanatographique » dégraisant ensemble le texte et le monde implique un roman massivement intertextuel. La manière proustienne du narrateur, en particulier, emprunte des voies précisément con-

CRITIQUES

traintes ainsi justifiées par la fiction : « dans cette confession des fondements de l'œuvre, cette axiomatique de la vocation, remplacez systématiquement le mot « Art » par Crime, le mot « Littérature » par Meurtre, « Roman » par Assassinat, etc. Opérez cette traduction élémentaire et voyez enfin transparaître sous la falsification le sens, souverain » (p. 170). Dans cette « traduction élémentaire », on reconnaît la forme des « Chimères » de Le Lionnais, celle des « Fondements de la littérature d'après David Hilbert » de Queneau (cité p. 167). La *Recherche* ainsi réécrite (dans maints passages de *La Décomposition*) est d'abord la *lecture* du « littérateur », que ses crimes rendront effective dans son monde.

Cette filiation oulipienne affichée fonde la charge polémique du roman, parfois proche du texte à clés dans sa satire du monde littéraire contemporain (voir en particulier la présentation du catalogue on ne peut plus misogynne de la Pléiade). La polémique n'est cependant ici que le revers d'une revendication littéraire propre, où l'œuvre se définit par une écriture maîtrisée dans une *composition* rigoureuse (si la *Recherche* peut être « décomposée », c'est précisément parce que Proust a fait œuvre d'architecte, ou de couturière) : *La Décomposition* a deux « côtés », symétriques (deux parties de onze chapitres) mais pas identiques (comme Anne Garréta le fait justement remarquer, la *Recherche* ne « boucle » pas). En ce sens, la proposition littéraire formulée par la fiction suppose une *réforme* du lecteur : en prenant au sérieux le *topos* contemporain du roman policier comme modèle littéraire, le roman d'Anne Garréta est bien un *roman du lecteur* (après ceux de Butor, Calvino, Bénabou), où la mise en fiction réjouissante des savoirs — théorie littéraire, linguistique (sémantique des noms propres) — constitue un lecteur actif, défini par *Vexercice* de ses facultés : « Opérez cette traduction élémentaire et voyez enfin transparaître sous la falsification le sens, souverain : (...). Je vous laisse le soin de continuer l'exercice. » (Christelle Reggiani).

Jean-Michel Gérard, *Le Livre d'Or des Epithalames ou chants nuptiaux*, Editions Complicités, Grignan, 1999, 296 p.

Anthologie passée inaperçue, mais bien agréable. D'une part parce qu'elle est consacrée à un seul genre, mal connu : l'épithalame, et d'autre part par les idées de bonheur qui sont associées. Ce type de poème était récité ou chanté lors de la célébration d'un mariage (« Hymen, ô hyménée ! »). Le choix, manifestement d'un passionné, est très fourni et varié : soixante pièces de quarante auteurs français et étrangers. Les ancêtres grecs (Sapho, Anacréon), hébreu (*Le Cantique des cantiques*), latins (Théocrite, Catulle, et surtout le *Centon nuptial* d'Ausone d'après Virgile, particulièrement *hard*, puis Sidoine Apollinaire, Fortunat), puis Bertrand de Bom, Marot et la Pléiade, John Donne, le néerlandais Constantin Huygens, etc., jusqu'à Georges Brassens et Léopold Sédar Senghor. Présence discutable de

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

René Char (*Le visage nuptial*), et absence regrettable de Perec, qui a pourtant ressuscité le genre en le faisant passer dans la poésie littérale. Hésitant entre un lectorat spécialisé et l'ouverture à un plus large public, cet ouvrage est illustré par des planches gravées des XVII^e et XVIII^e siècle, et pourvu d'un glossaire mythologique qui n'était pas indispensable. (A. C.)

Michelle Grangaud, *Calendrier des poètes. Année folle* /. P. O. L., 2001, 192 p.

Aujourd'hui, c'est le 28 septembre. Consultons ce que rapporte à cette date ce calendrier perpétuel :

« * Unica Zürn est maintenant seule dans la chambre d'hôtel de la rue Jacob. C'est dimanche et il fait si beau dehors qu'elle décide d'essayer de faire sa première promenade dans Paris.

* Érasme, étant fort âgé, écrit à Marguerite de France pour lui dire son admiration et lui demander son amitié.

* Joubert est à Ussel et songe à la belle lune qu'il a vue, pendant le voyage d'Auvergne. »

Nous voilà en bonne compagnie ! Dans ce livre, les écrivains et les personnages cités sont de tous les temps et de tous les pays, et sont mis sur le même plan. Le lecteur peut tendre des fils entre ces instantanés. La contrainte calendaire, accompagnée de sous-contraintes plus ou moins perceptibles, a permis de brasser toute une encyclopédie, comme le faisait la contrainte anadiplosique dans l'ouvrage précédent, *Souvenirs de ma vie collective*. Le sous-titre laisse entendre qu'il y aura d'autres années folles. Les nombreux *fans* de cette œuvre aussi importante que discrète s'en réjouiront. (A. C.)

Eugen Onegin. A novel in verse by Alexander Sergeevich Pushkin. A Novel versification by Douglas Hofstadter. Basic Books, 1999, 138 p. + Ixvi p.

L'auteur du *Ton beau de Marot* poursuit son combat contre la théorie de la traduction illustrée par la version en prose du roman en vers de Pouchkine par Vladimir Nabokov, et il a franchi le pas en passant à la pratique. Sa traduction respecte le schéma rimique et l'alternance en genre de la strophe onéguinienne (comme les meilleures traductions françaises, soit dit en passant). Les commentaires de ce petit livre sont très stimulants, mais ils sont écrits dans un style d'autobiographie journalistique, et l'auteur termine sur deux pages de remerciements pour montrer combien il a d'amis. Nous lui en souhaitons de bien plus nombreux : les lecteurs. (A. C.)

« Invisibilité du vers blanc », *In 'hui*, n° SS, Le Cri, Bruxelles, 2000.

Un numéro très riche, comparatiste, sur un sujet laissé de côté en France. Études fouillées sur le vers blanc italien (Michel Paoli), le vers blanc français dans la poésie française du seizième siècle (Jacques Roubaud) et dans la traduction du vers antique (Dominique Buisset), le *blank verse*

CRITIQUES

de Milton (Lachlan Mackinnon) et le *sprung rhythm* de Hopkins, le *free verse* en particulier (chez de T. S. Eliot, W. C. Williams, e. e. cummings), et en général (Adolphe Haberer), suivi d'interventions plus personnelles (Charles Dobzynski, Henri Deluy). Quelques absents : Jules Romains et les poètes de l'Abbaye (dont provient le vers blanc d'Eluard, tout de même !), et les auteurs de l'après-guerre (comme le fastidieux Pierre Emmanuel). Le joint avec la récente poésie syllabique aurait mérité aussi d'être traité, comme l'a été celui avec la poésie mesurée à l'ancienne. Une délicieuse trouvaille à ce propos : l'impression en négatif, blanc sur fond noir, d'un poème de Jean-Antoine de Baïf, qui fait apparaître des vers « blancs », au sens visuel. (A. C.)

Jocondissima, Musées de Cholet, 2001. Alain Katz conservateur.

Trois expositions sur des détournements jocondriaques : *Les Zavats arts de Monna Lisa*, *Une femme sous presse* et *Jocondes à la folie* ont permis aux iconoclastes et iconolâtres de tout poil d'admirer le travail des variaieurs. Le catalogue de l'exposition rassemble des détournements de pataphysiciens comme Pol Bury ou Enrico Baj, de dessinateurs connus comme Ben ou Yvaral et d'anonymes membres des Amis de Mona Lisa ou de Monna Viva.

Le sourire énigmatique kitsch, naïf ou high-tech reste fascinant et ne peut que nous tirer des sourires béats !

La plus belle compilation depuis le spécial Joconde de *Bizarre* (n° XI-XII, mai 1959) et un grand bravo à la ville de Cholet. (A. Z.)

Jacques Jouet, Les blancs d'Excideuil, Editions de l'Attente, association Cuisines de l'Immédiat, Bordeaux, 2001, 26 p.

Après les souterrains du métro, la France profonde. A la suite d'une commande, Jacques Jouet a écrit des poèmes dont les vers sont gravées sur les bancs d'Excideuil (Périgord). Le nom ambivalent de la cité (ce n'est pas la mélancolie de Mortefontaine) donne le ton du recueil. S'il a opté pour la « terme » comme forme poétique, c'est moins à cause du foie gras, semble-t-il, que pour sa contrainte spatiale : ses 3 x 3 lignes peuvent s'écrire sur les lattes, comme jadis les vers pour éventail. Cette forme brève de quenine sur trois mots-rimes (123-312-231) est propice à l'expression d'une brève rumination méditative. Humour absurde et cruauté la pimentent, comme cette description paradoxale à la Lichtenberg : « des bancs sans lattes auxquels manquaient les pieds ». Nous recommandons à tous les promeneurs ces bancs peints en vers. (A. C.)

Pierre Lartigue, La forge subtile, Le temps qu'il fait, 2000, 120p.

Ce nouveau recueil est divisé en sonnets, sextines et chansons. On en détachera un sonnet à longues enjambées sur Linné, une sextine qui mélange divers ingrédients culinaires (« Daube »), une autre qui reprend les rimes et le titre de la sextine matricielle de Zukofsky (« Mante »). et une

quatorzine dédiée à une petite boulangère (publié dans *Formules* n°4). Par *chanson* il désigne un poème en vers mêlés octosyllabiques et birimes. Cette forme reprise d'après l'auteur de la poésie espagnole ancienne, l'est aussi des troubadours et de *La rose et le réséda*, ce poème d'Aragon dont on oublie trop que c'est un virelai. Il en consacre une à Robert Desnos. Leurs rimes chantantes bercent le lecteur. Le recueil se termine sur la « Fabrication d'un sonnet » par un des beaux inconnus de la poésie baroque, Louis Gallup de Chasteuil (1595), avec le commentaire ou plutôt la rêverie du son découvreur. On retrouve ce qu'on aime dans les vers ou la prose de ce poète : la richesse des couleurs, la netteté du trait, l'éclat de la lumière et la noirceur des ombres, la sensualité heureuse des mots et des paysages méditerranéens évoqués. (A. C.)

Pierre Lartigue, *La cantine des comptines*, « Architecture du verbe », Les Belles Lettres, 2001, 394 p.

C'est à la fois un livre de poète, annoncé par la silhouette de la petite fille dansant sur la couverture, et un livre d'érudition vagabonde.

Le terme de cette forme brève de la littérature orale a été transmis par le peintre parasurréaliste Pierre Roy pour une des premières anthologies (1922). L'originalité de ce livre rapsodique — où l'on croit entendre chanter l'auteur — tient aux liens qu'il tisse entre les comptines et les poètes qu'il fait entrer dans la ronde : défilent des textes de *nonsense*, une berceuse et des devinettes de *Y Anthologie palatine*, des chants latins médiévaux pour endormir l'enfant Jésus, le rondeau en langage enfantin de Charles d'Orléans, Rabelais et la *Friquassée crotestillonnée* de l'abbé des Conards de Rouen, le *Choix de rondes* romantique et la comptine bourguignonne de Lamartine, Nerval, Hugo, l'enquête de 1852 sur les *Poésies populaires de la France* et celle de Champfleury. Puis les poètes modernes avec *les nursery rhymes* et Mallarmé, les « refrains niais » de Rimbaud, une source du *Pantoum négligé* de Verlaine, Charles Cros, Apollinaire, Max Jacob, Claudel, Aragon, Norge, Cocteau, Soupault (auteur d'une anthologie en 1957), Hans Arp, Desnos, Tardieu, Fargue, etc.

L'auteur a visité le fond si peu exploité du musée des Arts et Traditions populaires. Il est entré en correspondance avec des poètes amis et des spécialistes de tous pays, d'où une moisson d'exemples étrangers qu'on n'a jamais pu voir rassemblés en un seul volume : anglais, espagnols, italiens, canadiens, suisses, hollandais, danois, allemands, russes, tchouvaches, grecs, turcs, mauriciens, antillais, japonais. Lui-même en a donné des traductions originales.

Par sa qualité et les ouvertures qu'il donne sur d'autres mondes poétiques, cet ouvrage tranche sur la pléthore actuelle des livres et disques de comptines et chansons enfantines, relayée commercialement par le Net.

La cantine de Pierre Lartigue est bien remplie : avec lui, pour repren-

CRITIQUES

dre l'expression d'André Breton à la fin de son poème *Pleine marge*, on a « des provisions pour longtemps » . (A. C.)

Thierry Legay, Dans quel état j'erre ? Mots & Cie, 2001.

Compilation inégale, ce trésor de trésors de Phonophonie reprend en les détaillant parfois un certain nombre de rubriques de *Pour tout l'or des mots* de Claude Gagnière (Bouquins, 1996) à qui l'opuscule est dédié et dont l'ouvrage, étonnamment, ne figure pas dans la bibliographie.

Une première partie traite opportunément des grands noms de Pholorimes et des vers homophones, Allais, bien sûr, de Vilmorin, Desnos, Marmié, Bailly, Antel, Devos, Luc Etienne, Lapointe... Les citations d'à peu près purement calembouriques, basés sur les homonymes sont moins bien venues et on se demande ce que viennent faire — dans ce chapitre- les adresses versifiées de Mallarmé ou les noms de personnages de Frédéric Dard.

La fiente de l'esprit qui vole a en effet touché quasiment tous les auteurs !

Les autres chapitres annoncent mieux la couleur et accumulent les calembours et à peu près en puisant abondamment chez Allais, avec des kakenphatons et leur inévitable « L'amour a vaincu Loth », des fables express classiques, des jeux de rimes, avec à nouveau des adresses versifiées, des comptines et devinettes, des moyens mnémotechniques (on reprend l'expression Omicar de la même collection et on met à nouveau Allais à contribution), récits alphabétiques et encore Allais, récit musicaux (Desnos et Vilmorin et heureusement le moins connu « Ré, si dorée, sol d'eau fade aux récits fados » de David Massot).

Pauvre est la page sur l'aptonymie que l'auteur veut rapprocher de F autoréférence. Il faut le croire sur parole car ses exemples (M. Taillebois s'est blessé en coupant du bois) sont peu convaincants. De plus il ne cite pas les deux Centres de Recherches Aptonymiques existant en France et au Canada, qui eux ne publient que des aptonymes ou contraptonymes avérés. Suivent ensuite et à nouveau des jeux de mots plus ou moins laids et des calembours plus ou moins bons issus de titres de films et de livres, d'enseignes et de publicité.

La compilation ne vaut pas :

Si t'es gai ris donc, de Piene Grousset, Julliard, 1963

Dictionnaire des jeux de mots, de Pierre Berloquin, Encre, 1980.

Les mauvais qui-colle-qui, de Daniel Hamelin, Pauvert, 1974

Calembours et autres jeux sur les mots d'esprit, du marquis de Bièvre, Payot, 2000.

Du calembour au mot d'esprit, de Jean Cazeneuve, Editions du Rocher, 1996.

La série des *Petite fabrique de littérature* (du même auteur en collaboration avec Alain Duchesne chez Magnard) avait une autre allure ! (A. Z.).

Christian **Leroy**, *La Poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, 2001, 224 p.

L'auteur avait brillamment montré dans un ouvrage antérieur de la même collection (1997) comment la « poésie » était « tombée dans la prose » chez Nerval, en étudiant sa trilogie *Les Filles du feu*, *Les Chimères* et *Aurélia*.

Ce livre élargit l'enquête ou en donne les soubassements, en bouleversant littéralement les idées reçues sur le genre du poème en prose. Lesquelles résultent d'une illusion : les petits poèmes en prose de Baudelaire, voire même ceux d'Aloysius Bertrand, ne sont pas un commencement, mais une fin. C'est tout un continent littéraire qu'il fait émerger : celui de la « poésie en prose » (et non l'étude stylistique de la « prose poétique » comme Chérel dans un ouvrage ancien). Il montre que la poésie en prose, à partir du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle, l'emporte sur la poésie en vers dans les genres tragique, puis épique, et enfin lyrique.

Ainsi s'éclairent les débats bien connus sur la prose à propos de la tragédie (Fénelon, Houdar de la Mothe, mais aussi l'abbé Trublet). On comprend mieux l'épopée des *Aventures de Télémaque*, mais aussi celles de Mercier, de Bitaubé, de Marmontel, et de toute une théorie d'auteurs inconnus ou méconnus jusqu'à Chateaubriand. Le lyrisme s'ouvre avec des hymnes au sein des épopées en prose (dans *Les Incas*, *les Martyrs*), des odes, des invocations, des prières, puis il continue avec la pastorale, l'idylle, la chanson, et même le genre descriptif. Les songes, les méditations iront nourrir le poème en prose. Enfin, à l'aube du XIX^e siècle, le roman prend la relève de ces genres, et le romantisme voit leur fragmentation et leur raréfaction sous la forme du poème en prose tel que nous l'entendons aujourd'hui : Bertrand, Baudelaire, puis Maurice de Guérin, Ducasse, Baudelaire, Villiers, jusqu'à *YAnabase* de saint John Perse et à *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Perec (nous l'avions lu effectivement comme tel). Le genre suit une lente croissance ensuite, du symbolisme aux années 1960, qui voit son triomphe.

Il faut savoir gré à l'auteur d'avoir dépouillé nombre d'ouvrages dont les spécialistes ne disent mot : il existe une autre *Aurélia* de l'abbé de Roussy (1738) siècle, et une *Sylvie* de Watelet (1742), et Loaisel de Trégoate est bien plus qu'un nom cité à propos de Lamartine. On comprend mieux le statut d'œuvres de transition comme le *Livre du promeneur* de Le Fevre Deumier (Qu'attend-on pour le rééditer ?). La bibliographie confirme que les ouvrages de référence sont peu nombreux, même avec les quelques résumés pédagogiques récents de l'ouvrage canonique de Suzanne Bernard, et d'ailleurs ce travail les a tous rendus périmés ! Enfin, on notera que la table des matières, et donc le plan du livre, obéit manifestement à une contrainte ternaire : 3 parties en 3 chapitres divisés chacun en 3 sections.

Publié dans une collection destinée aux étudiants, ce petit livre est en fait un livre d'histoire et de théorie littéraire important et original. (A. C.)

CRITIQUES

The Penguin Book of the sonnet. Edited by Phillis Levin. Penguin Books, Londres, 2001, 222 p.

Sous-titré « *500 years of a Classic Tradition in English* », ce livre est une heureuse surprise, et l'emporte sur les anthologies de poche antérieures, souvent mièvres et conformistes. Tout d'abord, ce rassemblement de 400 sonnets permet d'avoir un panorama de cette « forme fixe », où il apparaît que c'est la variété qui domine. L'ouvrage s'ouvre ironiquement sur le sonnet de Pétrarque transposé par Chaucer en trois stances (*rhyme royal*) dans son *Troïle et Crisède*. Les deux formes mises au point par Wyatt et Surrey inaugurent la période du sonnet élisabéthain, dans ses deux variétés shakespearienne et spencerienne. La forme italienne se développera en parallèle, avec des disparitions et des résurgences, et sera remaniée par Milton. On dépistera maints sonnets doubles, la couronne en 7 sonnets de John Donne, des sonnets en terza rima (dont un *American sonnet* en sept tercets), la forme en 4 quatrains de George Meredith, les *curtal sonnets* de Hopkins (et d'un seul autre auteur), ainsi que des curiosités comme le sonnet symétrique en 7 + 7 vers, tel autre en 2 x 7 vers, un sonnet raccourci (13 vers), plusieurs sonnets prolongés (16 vers, voire 21). Les diverses présentations typographiques (en bloc, ou en 1, 2, 3, 4 parties ou plus) et les très nombreuses formes d'indentation des vers, accroissent cette variété. Un e. e. cummings a su en jouer. Enfin, ces sonnets, dont les schémas de rimes sont plus souples que ceux des sonnets français, laissent la place à des formes modernes, à savoir des sonnets en vers plus ou moins libres. Illustrant le genre du « sonnet sur le sonnet », l'exemple passablement alcoolisé de Daniel Gutstein, *What Can Disappear*, vaut le détour. La tradition du nouveau et l'idéologie de la rupture n'étant pas la tasse de thé de la poésie en langue anglaise, une grande unité se dégage de ce recueil : l'élévation religieuse, mythologique ou morale, à partir de la vie quotidienne, des bouleversements amoureux ou du spectacle de la nature se retrouve chez Sidney, Shakespeare, Donne, Milton, Wordsworth, Keats, Elisabeth Barrett Browning, Rossetti, Hopkins, etc., jusqu'à Seamus Heaney, mais aussi chez les auteurs les plus récents. On insistera enfin sur le lyrisme des poètes féminins du XX^e siècle, d'Edna St. Vincent Millay à Marilyn Hacker. Relié et sous emboîtement translucide, ce livre est appelé à durer et à être souventefois feuilleté. On souhaite que paraisse un jour une anthologie équivalente pour les sonnets de langue française. (A. C.)

« Le livre des Égarés », textes rassemblés par Éric Dussert, *Plein Chant*, n° 69-70, 2000, 276 p.

Par le réseau des « Archéologues de la littérature », marchant sur les traces de Charles Monselet pour tous les oubliés et dédaignés. Parmi les dix-sept vignettes proposées, on relèvera le fou professionnel et littéraire Bluet d'Arbères (1566-1606), le poète burlesque Chaules d'Assoucy (1605-

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

1677), et, au si intelligent XIX^e siècle, Paul Masson (1849-1896) et ses calembours improbables (« ...Quand Donnay mord, c'est pour longtemps »), l'auteur de romans à clés Harry Alis, le fantaisiste Robert de la Vaissière et ses poèmes en prose. Les extraordinaires illustrations présurréalistes d'un poète-peintre du *Chat Noir*, Georges Lorin, sont une découverte. Les amateurs de contraintes apprécieront les « Versiculets » (une jolie « formule ») du « tout petit poète » Alfred Poussin (1834-1901), lequel inséra dans son recueil ce monostiche immortel, intitulé « Minuit » : « Me voilà donc encor débarrassé d'un jour ! ». Quant au « court essai de taxinomie des décès littéraires » (écrivains morts écrasés, pendus, etc.) qui termine l'ouvrage, on peut y voir encore l'effet d'une contrainte sémantique : l'art de la liste. (A. C.)

Marc-Antoine Mathieu, *Le dessin*, Delcourt, 2001

L'auteur de la trilogie kafkaïennes *L'Origine, la Qu...*, *Le Processus*, poursuit ses paradoxes graphiques dans cet album de bandes dessinées dont chaque page ne comporte que deux vignettes, et il parvient même à se surpasser. La contrainte principale qui régit ce livre d'images peut être qualifiée de « contrainte hypervisuelle », sur le modèle du lien hypertextuel. C'est celle illustrée littérairement dans le poème de Raymond Roussel, *La Vue* (et de façon plus ponctuelle, dans le film d'Antonioni *Blow up*), où chaque partie d'une image, agrandie, révèle une autre image. Chaque fenêtre ouvre sur une autre fenêtre. Cette exploration est en outre semée de jeux graphiques ou littéraires : énigmes, puzzle, acrostiches de lettres, équivoque (*reflection* / réflexion), schéma de la géométrie secrète du tableau, projection céleste. À la fin, pour révéler un portrait anamorphotique analogue à celui de Marilyn Monroe par Dali, le héros du récit introduit la couleur (« *i ad colorent* » : va à la couleur), ce qui permet au lecteur de sortir de son monde en noir et blanc (pas de gris intermédiaires). Un livre fascinant, et même vertigineux. (A.C)

Edgar Lee Masters, *Des voix sous les pierres. Les Épitaphes de Spoon River*. Librairie Élisabeth Brunet, Rouen, et Éditions Phébus, Paris, 2000, 524 p.

Excellamment traduit par Patrick Reumaux dans une belle édition illustrée par Philippe Dumas, ce classique américain attendait d'être mis à la portée des lecteurs français depuis 1915. C'est un livre unique, composé exclusivement d'épitaphes : dans leur cimetière, les morts s'adressent de leur tombe au lecteur-passant, comme dans les épitaphes grecques (dont l'auteur s'est inspiré). En faisant s'entrecroiser ces diverses voix, le poète fait une satire impitoyable du bourg paradoxalement ressuscité, mais aussi de son pays, et du monde en général. À côté des verdoyantes *Leaves of grass*, ce fut une sacrée mauvaise herbe pour le puritanisme ! Un seul regret : le titre français est lointain et ambigu par rapport à l'original, *Spoon River Anthology*. (A. C.)

CRITIQUES

Forme & Mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud /
mélanges. *Mezura* 49. Inalco. Publications Langues'O, 2001, 432 p.

Pour mettre en appétit le lecteur, voici une reproduction compactée
de la table des matières et des mets qu'on peut y déguster :

Éric Beaumatin, Rémy Dor, Léon Robel, *Présentation*. — Léon Robel, *Vie brève du cercle Polivanov* — Guennadi Aïgui, *Forêts* -----à rebours. — Robert Antonelli, Il padre mio miglior : *Canon poétique et poète sacré* (Purgatoire XXVI, 97-99). — Jan Baetens & Bernardo Schiavetta, *Disgressions, divertissements et contraintes*. — Valérie Beaudoin, *Les mots rimant ensemble : proximité et hiérarchie*. — Pierre Bec, *Les troubadours aujourd'hui (poésie et musique). Quelques réflexions sur leur interprétation*. — Jean Bénabou, *La descente trente ans après*. — Eric Beaumatin, *Sur la versification dans les monostrophiques nipponisants en poésie catalane contemporaine*. — Paul Bénichou, *A propos de la métrique de Gérard de Nerval dans ses « Chimères »*. — Jean-Paul Benzécri, *Proverbes amicaux de J.-P. Benzécri à J. Roubaud*. — Jany Berretti, *La firme d'une langue change plus vite que n'écrivent les traducteurs*. — Dominique Billy, *La sextine et le philologue*. — Dominique Buisset, *Le facteur allégorique - vingt-et-une adresses (formelles) à Jacques Roubaud* — Michel Chaillou, *Jacques Roubaud*. — Alain Chevrier, *Quelques versions du sonnet en prose*. — Gustave Choquet, *Deuxième lettre*. — Robert Davreu, *Roubaud et Rugby*. — Michel Deguy, *Items Idiosyncrasie poétique raisonnée (extraits)*. — Florence Delay, *De quelques bêtes qu'il me fit rencontrer*. — Agnès Disson & Jun'ichi Tanaka, *Poèmes de la trame et du dessin : le Japon de Jacques Roubaud* — Rémy Dor, *Le mètre contraignant d'un Maire exgetmt*. — Emmanuel Fournier, *L'infinif complément*. — Michelle Grangaud, *Isorythme*. — Monica Güell, *Les sonnets dans La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur des humains : états des lieux*. — René Guitart, *L'assimilation et l'excès de l'acte sur le logique*. — Mostefa Harkat, *Le temps du vers*. — Nfjascheslav v. Ivanov, * *Louvian évidence* » *Les origines du mètre indo-européen*. — Bernard Jauün, *Sens et poésie*. — Jacques Jouet, *Le sonnet des Trois cornes*. — Pierre Lusson, *Notes préliminaires sur le rythme (U). Les formes du temps*. — Bonard Magné, *L'estampille*. — Michel Mendès-France, *Je persiste*. — Jean-Claude Mflner, *Opium et proportions*. — Jean Molino, *Construction /Expression*. — Tibor Papp, *La traduction et Mezura*. — Oskar Pastior, *an des bûches ton an ton des Jacques roubaud* — Milorad Pavic, *Nordinéarité et prose interactive*. — Léon Robel, *Poèmes en paprose*. — Laurence Roubaud, *Vie brève de Jacques Roubaud*. — Sylvia Roubaud, *De l'estnbot à l'estrambote : le sonnet à rallonge du siècle d'or espagnol* — Elisabeth Roudinesco, *Ecrire d'amour : hommage à Action poétique*. — Claude Royet-Joumoud, *Peinture pour Jacques*. — François Sarhan, *L'encharieur florissant*. — Keith Waldrop, *In time for Jacques*. — Rosmarie Waldrop, *Spéculative compterions m Jacques Roubaud*. — Saül Yurkievich, *Humour et mutabilité chez César Vaïejo*. — Pierre Lusson, *Bibliographie de Jacques Roubaud* — Table des matières. (A C.)

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

Ian Monk, *Les états du sonnet*, « La Bibliothèque Oulipienne », n° 116, 2001, 38 p.

Une fois encore la forme sonnet est mise dans tous ses états, dans ce recueil comme écrit par un bénédictin œuvrant au temps des grands rhétoriciens, mais facétieux. Qu'il s'exprime en anglais (9 sonnets sur les 11) ne peut que rendre encore plus sensible aux formes expérimentées. Qu'on en juge : un sonnet anacyclique de mots, comme il en existe peu; un sonnet « gigogne », forme originale des vers brisés ; un sonnet patchwork, intriquant trois sonnets différents ; un sonnet à parenthèses, à la Roussel (si l'on rencontre des poèmes de ce type chez certains oulipiens ou chez Sjef Houppermans, ici le nombre de parenthèses colle parfaitement à la forme) ; un sonnet en vers anagrammatiques qui suit la forme des *Ulcérations* de Perec ; un sonnet combinatoire, sur un mode original, par « bouts », et qui est gros d'un nombre astronomique de créations; une séquence de sonnets à découpage syllabique préétabli. Non seulement les vers peuvent exclusivement en mots monosyllabiques (tradition dont il est d'autres exemples français, anglais ou italien), mais de deux, de trois syllabes ou plus, jusqu'à cinq syllabes dans des *tarantara* syllabiques et quasiment bi-verbaux (« Maternalistic accommodation / Misrepresenting immediacy... »), tous exercices devant mobiliser un dictionnaire de rimes pour les syllabes, et quelque *Crossword Dictionary* pour les lettres. Un des sonnets est en vers rhopaliques (et rhopaliques inverses), c'est-à-dire au nombre de syllabes croissant (ou décroissant), mais d'autres associent deux ou trois agglomérats syllabiques, comme le mots de une, deux et trois syllabes, dont les quatorze vers doivent être « astreints au même rythme syllabique », c'est-à-dire former des vers isosyllabiques. On appréciera cette contribution à la poésie syllabique. Les deux sonnets finaux (et finauds) sont en langue française. Le premier, un « sonnet à rimes pour l'œil » (et non pour l'oreille, telles *est / Est, fils / fils*), semble poursuivre un travail d'Harry Mathews dans la même série (*À l'œil*, n° 70), dans un domaine qui avait déjà bien défriché par de grands poéticiens comme Alphonse Allais, Courteline et Apollinaire. Le second, un « sonnet monkine », part d'un vers rhopalique lettrique (« L'os mué dans notre raison exécuta») et suit une contrainte déjà présentée par l'inventeur, dérivant de laquenine. Pour les sonnetologues, ce livret, caillou de Petit Poucet par son volume, devrait être une pierre blanche dans l'histoire de cette forme. Il ne reste plus à cet oulipien linguistiquement hybride qu'à traduire ses sonnets en français selon les mêmes contraintes syllabiques, par exemple son sonnet en mots monosyllabiques anglais en mots français du même type : nul n'est mieux placé que lui pour le faire, et en maintenir l'humour. (A. C.)

CRITIQUES

Le vers français. Histoire, théorie, esthétique. Textes réunis par Michel Murat Honoré Champion, 2000, 408 p.

Selon une contrainte plus haut utilisée, nous signalerons cette autre table, à la confection de laquelle ont contribué quelques grands chefs et cordons bleus de l'École française :

Michel Murat, *Réflexions et propositions.* — Jean-Michel Gouvard, *Le vers français en métrique générale.* — Benoit de Comulier, *La place de l'accent, ou l'accent à sa place. Position, longueur, concordance.* — Michèle Aquien, *La fronde de l'accent.* — Jean-Pierre Bobillot, *Pour une métrique restreinte.* — Charles Doutrelepon, *La nature du vers français : débats sur l'origine du vers au XV^e siècle.* — Joëlle Gardes-Tamine, *L'analyse du vers français de Georges Lot.* — Jacqueline Dangel, *De la métrique accentuelle à la poétique du vers syllabique.* — Yves-Charles Morin, *La variations dialectale et l'interdiction des suites Voyelle + e muet dans la poésie classique.* — Robert Garette, *La phrase racinienne : « contre-mère » et « contre-rime ».* — Marc Dominicy, *La césure lyrique chez Verhaeren.* — Dominique Billy, *La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine.* — Claude Zilberberg, *La dynamique du vers selon Mallarmé.* — Georges Molinié, *En guise de conclusions.* — Bibliographie.— Index des noms. — Index des notions. (A. C.)

Arthur Rimbaud, Œuvres complètes I Poésies. Edition critique avec introduction et notes de Steve Murphy. Honoré Champion, 1999, Paris, 940 p.

Par ce premier volume, Steve Murphy inaugure l'édition critique des textes de Rimbaud, jusqu'au fin fond de leur ponctuation. Dommage que le prix (580 F) semble le réserver aux riches bibliothèques plutôt qu'aux pauvres jeunes gens. Avec l'épaisse biographie, non moins probe et démystifiante, de Jean-Jacques Lefrère (*Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001, 1242 p.), le lecteur dispose enfin de deux ouvrages de référence : c'est comme si l'on pouvait enfin glisser deux fondations solides sous l'Exégèse rimbaldienne, ce château en l'air. (A. C.)

Oskar Pastior, *Villanella & Pantum. Gedichte.* Edition Aksente, Cari Hanser Veriag, München-Wien, 1999, 112 p.

Frau Villanella und Herr Pantum succèdent à leur cousine Sextine et à leur cousin Palindrome. Comme toujours chez ce poète, héritier de Christian Morgenstern et des dadaïstes allemands non moins que de la poésie combinatoire, les mots entrent dans de folles danses. Ses pantoums aux vers en mots monosyllabiques chantent en zaoum : « saa uum kho ral », et en miroir « ral kho uum saa ». Du point de vue interculturel, il est intéressant de noter que l'essai de son collègue oulipien Jacques Jouet l'a orienté vers le pantoum, tandis qu'une villanella d'Auden l'orientait vers l'autre forme non encore explorée : donc par le détour d'une autre *French form*. (A. C.)

Portrait(s) de Georges Perec. Sous la direction de Paulette Perec. Bibliothèque nationale de France, 2001, 238 p.

L'iconographie perecienne, déjà profuse, vient de s'enrichir d'un ouvrage publié par la Bibliothèque Nationale de France sous la direction de Paulette Perec, elle-même bibliothécaire. Agréablement illustré de photographies d'époque des principaux acteurs et de certains manuscrits, ce livre-catalogue est plural comme son objet. Sa première moitié déroule une sérieuse chronique biographique établie par le maître d'œuvres. Dans la seconde moitié, les proches de l'écrivain (Pierre Gezler, Paul Virilio), les membres de l'Oulipo qui l'ont connu ou non, apportent leur pierre, chacun à leur manière. Ce prolongement créatif vaut par lui-même : parmi les « Vies brèves de Georges Perec », celle écrite par Michelle Grangaud joue avec la négation, et Roubaud avec les deux syllabes du nom « *Per / ec* » pour son texte écrit selon la contrainte du baobab. À la fin, le spécialiste Bernard Magné résume ses recherches. L'ensemble est réussi, et doit toucher les lecteurs bien au delà des cercles pereciens. (A. C.)

Palimpsestes, n° 12, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000. « Traduire la littérature des Caraïbes ». « La plausibilité d'une traduction : le cas de *La Disparition* de Perec ». (2 volumes, dont un de textes de référence).

La section de ce numéro consacrée à la *La Disparition* de Perec rappelle qu'il existe de ce texte trois traductions anglaises et lipogrammatiques : celle de Gilbert Adair, *A Void* de Gilbert Adair, qui a été publiée en 1994, celle de John Lee, *Vanish'd*, antérieure mais refusée, et celle de Ian Monk. Les deux dernières ont été communiquées à l'association Georges Perec, et peuvent être consultées à la bibliothèque de l'Arsenal.

La version autorisée de Gilbert Adair est comparée à celle de John Lee, qui fut jugée par l'éditeur « non plausible » pour son lectorat (cette « implausibilité » a conduit à son implosion éditoriale...). Quels que soient les mérites de la première, comme son titre, ou l'entraînement de l'auteur dans la pratique de cette contrainte, elle pêche doublement. Par excès : elle est prolix (un tiers du texte est ajouté dans les exemples donnés, alors que le texte en anglais devrait être plus court que le texte-source en français, et que la contrainte lipogrammatique en *e* est plus facile en anglais). Par omission : c'est une traduction linéaire, qui ne tente même pas de transposer les « réseaux métatextuels » de mots alludant à la lettre absente ou faisant appel au lecteur. Deux études minutieuses et éclairantes de Sara R. Greaves et de Mireille Ribière en font la preuve et analysent les stratégies de traduction employées. John Lee donne son point de vue de traducteur dans deux autres articles. 11 oppose le lisse, le poli — trop poli pour être honnête ! — au rude, qui maintient le grain de la texture originelle (*The Rough and the Smooth*).

CRITIQUES

Même s'il ne dispose pas de la défense de l'accusé, le lecteur peut juger — esthétiquement — de ces deux traductions, d'après les pièces du dossier, les plaidoiries des avocats et la déposition de la victime. Mais l'enjeu théorique dépasse cette seule affaire et ses remous dans le petit monde perécien : c'est celui de la plausibilité, pour ne pas dire de la possibilité, des traductions de textes à contraintes. (A. C)

Milorad Pavic, *Dernier amour à Constantinople*. Traduit du serbo-croate par Jean Descat, Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher (Suisse), 2000, 152 p.

L'auteur du *Dictionnaire Khazar* — un des livres-culte de la lecture non linéaire — donne ici un récit d'amour et de violence, au temps des guerres napoléoniennes, se déroulant de Venise à Constantinople. Les péripéties ressemblent plutôt à des métamorphoses oniriques, et le style est d'un baroque oriental qui évoque certains contes décadents (ceux de Marcel Schwob, par exemple). En annexe, un jeu de lames du tarot : le mode de composition rejoint en effet celui du *Château des destins croisés* d'Italo Calvino. Ces cartes sont en outre découpables, car elles peuvent servir de mode de lecture aléatoire, en tirant au sort l'ordre des 22 chapitres. Mais la composition reste mystérieuse pour les non-initiés : l'auteur reste le Maître du Jeu. (A.C.)

Présages, Cahiers Jean-Marie Le Sidancr n°12-13, 2001, La Différence, Reims, 176 p.

Dans le n° 12-13 (Michel Butor, Vahé Godel, etc.), quelques anagrammes d'Unica Züm sont traduites et accompagnées d'une bibliographie très insuffisante. Les poètes russes Elena Katsuba et Constantin Kedrov font une apparition intrigante : celle-ci parsème de vers anagrammatiques (ou plutôt catagrammatiques) son poème « Les Beaux » : « Li tse' neir ed sulp aube nu'uq dépaurg / Il n'est rien de plus beau qu'un guépard ». (A.C.)

Jacques Rebotier, *Litaniques (poésie-parade)*, « L'arbalète », Galimard, 2000, 100 p.

La litanie est un genre d'origine religieuse qui a connu un regain chez les symbolistes (Remy de Gourmont) du fait de son pouvoir musical hypnotique et pour des raisons idéologiques. Ce genre a été dénoncé par Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes*, mais lui-même s'y livra sans retenue, comme tous les surréalistes et les praticiens du vers libre : la répétition, surtout anaphorique, est un point d'ancrage comme la rime, en plus monotone. Comme contrainte sémantique, elle est proche de la « liste poétique », sur laquelle Jacques Roubaud a donné un opuscule théorique indispensable (*L'art de la liste / Die Kunst der Liste*, Paris / Tübingen, Isele), à la suite de l'étude des listes de « choses » dans la littérature japonaise (Jacqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise*, PUF, 1997). Sans parler de l'inventaire à la Prévert et de ceux de Perec...

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

Les « litaniques » qu'a rassemblées Jacques Rebotier, homme de théâtre, metteur en scène et musicien, renouvellent le genre en cette ère oulipienne ou post-oulipienne. Deux litanies en lignes syllabiques croissantes et décroissantes, et une autre en lignes décroissantes, sont de toute beauté. Une autre suit l'alphabet, deux autres sont en deux langues alternativement. La forme suscite la créativité, cohimme dans sa litanie des rues, au noms inventés, et celle sur les mots du corps. Certaines sont très drôles, notamment celle sur la traduction des noms célèbres (Jean-Sébastien Rivière pour Johann Sébastian Bach !). Si la litanie à base de jeu avec la ponctuation tient trop de place, l'accompagnement musical de la « Litanie de la vie j'ai rien compris » compose une jolie litanie spatiale ou visuelle. Ces textes faits pour la scène ne demandent qu'à être « performés ». (A. C.)

Blaue Gedichte. Herausgegeben von Gabriele Sander. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2001, 138 p.

Le lecteur français a déjà pu choisir entre deux ouvrages sur l'histoire du bleu, comme cadeau de Noël. Une anthologie poétique vient de sortir, rassemblant les poèmes allemands consacrés à cette couleur. C'est aussi une curiosité typographique : couverture bleue, et surtout impression en bleu. A propos de cette contrainte monochrome, rappelons qu'au milieu du XIX' siècle, Charles Monselet avait fait imprimer son recueil de poèmes, *Les Vignes du Seigneur*, en rouge, la couleur du vin... (A. C.)

Mallarmé, *Dos Buch*. Klaus Scherubel. Verlag der Buchhandlung Waltherr König, Köln, 2000, 0 p.

Il a été publié quelques livres composés uniquement de pages blanches. Or il existe un genre supérieur, qu'Hélène Cixous louait récemment dans une interview : le Livre Vide. (Que ne s'y tient-elle !) Un tel livre vient d'apparaître sur le marché, dans les librairies d'art : c'est une simple jaquette de papier glacé d'un bleu céruléen, avec le titre, un commentaire dans les marges internes, et en quatrième de couverture la citation selon quoi le Monde est fait pour aboutir à un Livre. Cette jaquette se referme sur une plaque de polystyrène, qu'on peut jeter une fois qu'on a déchiré la feuille de plastique transparent qui enveloppe l'ensemble. Le Rien pouvant donner lieu à un nombre de commentaires inversement proportionnel à lui-même, nous nous abstenons de commencer. Pour les mallarméistes et les amateurs de *curiosa*. (A. C.)

Bernardo Schiavetta, *Texio de Penelope*, Alción Editora / Reflets de lettres, Córdoba, Argentina, 1999, 96 p.

Ce livre bref présente l'œuvre sans cesse tissée, défilée et retissée par Bernardo Schiavetta, en donnant un choix de ses poèmes les plus représentatifs en langue castillane, extraits de *Fórmulas para Cratilo* (1990), *Entrelíneas* (1992), et *Con mudo acento* (1995), certains dans de nouvelles

CRITIQUES

versions. Il commence par un long entretien sur la poétique avec l'écrivain et hispanisant Didier Coste, où l'auteur exprime sa conception du rythme et de la contrainte « diagrammatique » (mimant l'image), et sa conception dialogique et même plurivoque de l'hypertexte littéraire. C'est sous le même signe de Narcisse et d'Echo que l'on peut lire ensuite des poèmes à base de symétrie en miroir : des poèmes en palindromes de vers, en vers rétrogrades, une sextine, un poème en lettres à symétrie verticale (donnant en miroir une langue pseudo-étrangère). Suit *Prosopopeia*, une des premières versions de son *work in progress*, un centon babélien en vers issus de multiples langues, puis un diagrammatisme sur l'Ouroboros, et quelques sonnets raffinés, gongoristes, dont le sonnet-maître d'une couronne de sonnets et un « hypersonnet » (sonnet-centon). Pour le lecteur comme pour l'auteur, le plaisir du texte, intellectuel et sensuel, se double de celui de la texture : effets de moire et de mémoire. Ajoutons que certains de ces poèmes pourraient être transposés en langue française tout en gardant les contraintes qui les informent. (A. C.)

Patrice Soler, *Genres, formes, tons*. « Collection Premier Cycle », Presses Universitaires de France, 2001, 430 p.

La « théorie des genres », plus ou moins dérivée de Genette, et le catalogue des genres à l'usage des élèves par une piétaille plus besogneuse, sont tous deux responsables d'une accumulation de livres aussi sommaires qu'ennuyeux. C'est une heureuse surprise de lire, dans une collection pourtant pédagogique (avec photographie du professeur sur la couverture, comme s'il officiait au pupitre !), un livre original, intelligent et alerte, qui donne à penser et à rêver. Comment parler d'intertextualité, si l'on ignore si le texte est une idylle ou une ode ou une épopée, fait remarquer l'auteur. Il est vrai qu'on n'a pas encore proposé l'« interformalité » comme « gadget théorique » (l'expression est de Julia Kristeva elle-même à propos de son concept d'intertextualité).

Amébee, Bucolique, Burlesque, Cantique, Consolation, Conte, Déploration, Discours en vers, Drame romantique, Églogue, Élégie, Eloge, Épigramme, Épihaphé, etc., jusqu'à *Saturnien (ton), Sermon*, et *Sotie* : en tout 51 articles à piocher dans un apparent fourre-tout où pourtant tout est interconnecté. Au genres et aux formes, l'auteur a ajouté les « tons » (au sens musical et pictural), qu'il semble emprunter à Jean Starobinski : le ton picaresque du *Voyage au bout de la nuit*, le ton élégiaque de la *Chanson du Mal-Aimé*...

Évidemment, l'antiquité greco-latine est la matrice de tous ces genres, et ils ont été relancés par la renaissance. Le plus intéressant est de voir la connexion avec le passé des grandes œuvres de la littérature du XX^e siècle : *La Ficelle* de Maupassant est un fabliau, nombre de romans de Giono sont des idylles comme ceux de George S and (on pense aux rappo-

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

chements aussi surprenants qu'évidents qu'avait perpétrés William Empson dans *Sortie Versions of Pastoral*). Les auteurs l'ont fait généralement exprès : Claudel et Péguy et le mystère, Saint-John Perse et l'éloge ou l'hymne, et pas seulement pour retourner au passé.

Les bibliographies de chaque article sont parfaitement actualisées. On ne compte guère d'oublis dans les rubriques présentées (qui ne couvrent évidemment pas la totalité de l'Empire rhétorique). On ne chipotera pas : il existe un « Que sais-je » sur le mélodrame, le sens politique du mot « poésie de circonstance » est passé à l'as, l'article « Fatrasie » ignore celles d'Alain Lance...

Enfin, ce n'est pas un des moindres effets de ce livre stimulant qu'il donne envie de lire (ou de relire) parmi les grands exemples qu'il cite, *L'Astrée* et les *Mémoires* pléiadiées du Général de Gaulle... (A. C.)

Màrius Serra, *Verbàlia. Joc deparaules iesforços del'enginy literar*.L. Barcelona, Biblioteca Universal, Empüries, 2000, 550 p.

L'auteur de ce monument de gai savoir est un écrivain catalan qui publie des mots croisés et des jeux littéraires dans les journaux et sur le Web.

Pour présenter ces jeux littéraires, il suit un plan analogue à celui du tableau des figures rhétoriques par le groupe de Liège, et de la table de Queneléeff révisée par Marcel Benabou, où la classification des jeux littéraires résulte des opérations arithmétiques les plus simples portant sur divers éléments (lettres, syllabe, mot, etc.). Soit le tableau suivant :

1. Combinaison : a) lecture longitudinale : anagrammes, mots biffons (anacycliques), palindromes, contrepets, poèmes combinatoires ; b) lecture transversale : acrostiches, labyrinthes et acrostiches multiples, carrés magiques, mots croisés.

2. Addition : a) par agrandissement : ludoacronymes (jeux avec les acronymes), boules de neige, sesquipédalismes (mots très longs), syllabes ajoutées comme dans le javanais *, b) par fusion : mots enchâssés, mots-valises, faux dérivés, centons, mots en chaîne ; c) par complexification : hétérogrammes, mots pentavocaliques, pangrammes.

3. Soustraction : a) de type énigme : logogrïphes, mots dont on enlève des lettres, prélèvement de textes ; b) de type manifeste : lipogrammes, monovocalismes, alphabets réduits (chronogrammes purs, mots en lettres symétriques, hémi-clavier, contrainte du prisonnier, épithalames).

4. Multiplication : a) répétition d'éléments : lettres répétées en début et fin de mot, lettres répétées trois fois, tautogrammes, composition en écho, virelangue ; b) répétition de paradigmes : isomorphismes, mots banana (contrainte okapi ou CV), polygrammes, mots pluriconsonnantiques ou plurivocaliques, textes monosyllabiques ; c) Duplication du sens : équivoques, homophonies, calembour, lapsus, compositions bilingues, jeux avec les contraires.

CRITIQUES

5. Substitution : a) Visible : paronomases, métagrammes, contrainte S + 7 ; b) dissimulée : cryptographies, rébus, charades, arithmogrames (équivalences numériques, nombres lus à l'envers, chronogrammes).

Tel qu'il est constitué avec ses regroupements parfois discutables, l'ensemble de ce tableau n'en recouvre pas moins tout le champ de l'« énigmistique » traditionnelle, commune aux cultures espagnole, catalane et italienne, ainsi que la plus récente *logology* nord-américaine, c'est-à-dire la linguistique récréationnelle (*ludolinguistica*).

Cet ouvrage — qui vient d'être traduit en espagnol — foisonne en exemples catalans, espagnols et français, mais aussi anglais ou en d'autres langues. On y fait d'innombrables découvertes, allant d'un long poème catalan en mots monosyllabiques (une spécialité de cette langue), à un labyrinthe rapporté par l'extraordinaire Juan Caramuel dans sa *Metametrika*, en passant par des grilles en mots de 9 lettres en français et en anglais. Non moins que l'effet d'entraînement que peuvent avoir les contraintes présentées, on soulignera la valeur esthétique, d'ordre littéraire ou plastique, des exemples choisis.

Une bonne bibliographie en plusieurs langues ferme le volume, ou plutôt l'ouvre sur d'autres domaines inconnus. Cet auteur poursuit la lignée inaugurée par Étienne Tabouret, Seigneur des Accords, l'auteur des *Bigarures*, en se branchant sur les dernières nouveautés internationales. (A. C.)

Short and sweet 101 Very Short Poems. Edited with an introduction by Simon Armitage. Faber and Faber, 1999, 112 p.

Non seulement cette amusante anthologie n'a sélectionné que des poèmes brefs, lyriques ou épigrammatiques, mais ces poèmes sont présentés selon un ordre dégressif, comme les sourates d'un livre sacré célèbre : il va des poèmes de treize vers (un de moins que le sonnet), à ceux de un vers, et même de zéro vers (le monostiche vide de Don Paterson, intitulé « On Going to Meet a Zen Master in the Kyushu Mountains and Not Findind **Him** ») ! (A. C.)

Pr Dr Harald Stümke, *Anatomie et biologie des rhinogrades*. Dunod, 1962, réédité en 2000

Dussé-je être iconoclaste je dirai que *Cantatrix sopranica L* de notre grand Perec (Seuil, 1991) est du pipi de chat par rapport au monument que constitue la découverte d'un nouvel ordre de mammiphères par Harald Stümpeke, d'une part et à sa description complète, raisonnée, systématique d'autre part. Le livre d'une haute tenue scientifique séduira les bionaturalistes chevronnés comme le grand public avide de vulgarisation. Précise, illustrée sobrement, la description des Nasins (de l'ordre aux genres) est parfaite. La bibliographie importante montre le caractère international de ce type de recherches et le sérieux de l'école française avec Louis Buffon qui initia dès 1953 les travaux de Stümke.

OBSERVATOIRE DES LITTÉRATURES A CONTRAINTES

Simple réserves de puriste : les correspondances franco-latines ne sont pas données systématiquement, d'ailleurs sans logique apparente. Des détails sur la polygénie des Rhinogrades auraient opportunément égayé des descriptions austères, mais je phantasme sans doute. (A.Z.)

Substance, 96, vol. 30, n° 3, 2001.

Cette revue américaine — ou internationale — de théorie et de critique littéraire, consacre une « section spéciale » à l'œuvre de Jacques Jouet, lequel, par l'amplitude de sa réalisation à ce jour, et la variété des genres qu'il a abordés, méritait bien que la critique s'y attardât. L'éditeur, Warren Motte, spécialiste et traducteur de l'Oulipo, donne une étude globale sur cette œuvre, « Jacques Jouet and the Literature of Exhaustion » (selon John Barth l'épuisement du genre roman amène à une forme d'auto-parodie). L'article de Jouet est la traduction de son texte paru dans le volume collectif *Un art simple et tout d'exécution* (Circé, 2001), de même que l'article de Michelle Grangaud est la traduction de son compte-rendu de *Navet, linge, œil-de-vieux* publié dans CCP n° 0 (le cahier critique de poésie du Centre international de Poésie de Marseille, qui en est déjà à son n° 2, signalons-le en passant). Jean-Didier Wagneur examine favorablement le feuilleton *La république de Mek-Ouyes*, qui fait partie d'un plus vaste programme, *La République roman*. Enfin, Marc Lapprand étudie de façon approfondie les poèmes de métro parus chez P.O.L, tout en s'interrogeant sur leur potentialité pour d'autres poètes. Certains de ces poèmes, fondés pour ainsi dire sur une contrainte spatio-temporelle, sont traduits par Ian Monk (*subway poems*). Au delà de cette section, l'article d'Elvira Monika Laskowski-Caujolle, dans « Jacques Roubaud : Literature, mathematics, and the Quest for Truth », où elle analyse les permutations à la base de *La princesse Hoppy*, confirme la dominante théorique, tant au plan des thèmes que de la méthode, de ce numéro qui fera date. (A. C.)

Jean-Paul Thaulez, *La théorie du pitre*, Editions de la Syllepse, 2001

Oulipiens ou pataphysiciens, ces aphorismes et autres phrases jetables relèvent parfois du non-sens, parfois du sens commun. Ils épuisent bon nombre de figures de style, parfois bien cachées et privilégie la poésie.

« On peut tout dire dans un livre écrit à l'encre sympathique », y compris « Sous un ciel bleu volait une Estelle » ou « Les mains dans les poches, les poches sous les yeux, les yeux loin du cœur, le cœur sur la main ».

Dans la ligne de la tradition belge de Daily Bul. (A. Z.)

Jean-Jacques Thomas et Steven Wispur, *Poeticized Language. The Foundations of Contemporary French Poetry*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999

Le projet théorique et critique de Jean-Jacques Thomas et Steven Wispur est clairement formulé par le titre de leur livre : il s'agit, contre les

CRITIQUES

théories de l'«écart» poétique (développées notamment par Jean Cohen dans *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966), de proposer une approche dynamique de la poésie française contemporaine, en montrant qu'elle est le lieu d'une «poétisation» de la langue qui renchérit sur la poétisation générale de la langue littéraire d'après 1870.

A partir de ces prémisses mallarméennes — «Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. (...) Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.» (Stéphane Mallarmé, «Réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret», *Igitur Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, coll. «Poésie», 1976, p. 389.) — les auteurs définissent trois modes exemplaires de «poétisation» : par le dépassement de la fonction référentielle comprise en terme de *mimesis*, par la mise en œuvre intertextuelle d'une mémoire (linguistique et littéraire) de la langue, par l'exercice ludique des «mécanismes linguistiques fondamentaux» (p. 14). C'est dire que la poésie contemporaine, en travaillant ainsi à redonner à ses lecteurs une langue qui échappe à l'«universel reportage» (Mallarmé), implique des «fondations» proprement linguistiques : ce qui détermine l'approche choisie par les auteurs dans les analyses, nombreuses et extrêmement précises, qu'ils proposent de textes variés (d'Apollinaire, Éluard, Jacob, Deguy, Bonnefoy, Saint-John Perse, Ponge, Meschonnic, Risset, Noël, Chedid, Jabès, Garnier, Leiris, Faye, Roche, Hébert, Césaire, Keineg, Glissant...). On ajoutera que la perspective adoptée, contre la clôture statique du structuralisme, fait de la linguistique le moyen d'une ouverture du texte poétique, via notamment la pragmatique (la notion de performativité, en particulier, est convoquée de manière récurrente) et l'intertextualité (dans son interprétation riffaterrienne).

Les auteurs font une place significative aux écritures à contraintes : outre un poème à contrainte numérique de Bernard Noël (chapitre sept, p. 140-142), le chapitre huit traite longuement de *e* et *Trente et un au cube de Jacques Roubaud*, dans une lecture très attentive de leurs contraintes numériques et, plus brièvement, de la poésie combinatoire de *Cent mille milliards de poèmes*. À chaque fois, les contraintes génératrices relèvent de plein droit de l'exercice de l'exégèse : c'est dire que les contraintes font partie du texte, en contribuant en tant que telles au procès de signification.

Le chapitre neuf est intégralement consacré à l'Oulipo. La spécificité de cette poétique «à l'époque de la reproduction mécanisée» du littéraire (les p. 207-210 sont consacrées à la question des textes produits par ordinateur) est présentée, d'une manière synthétique et efficace, à travers une typologie des discours préféciels (la préface oulipienne énonce un but, une théorie ou propose un mode d'emploi) qui met clairement en avant son refus du hasard, de la transcendance de l'inspiration, et sa revendication

d'une exploration des pouvoirs réglés du langage. Le dernier tiers du chapitre est le plus stimulant : il propose en effet une discussion serrée du fondement explicitement linguistique de la démarche oulipienne, en mettant en évidence de manière tout à fait convaincante l'incohérence, tant méthodologique qu'historique, qui caractérise le choix des catégories linguistiques qui informent les discours théoriques oulipiens (les catégories empruntées à la grammaire générative côtoient le «mot» et le «paragraphe»). Surtout, les auteurs montrent clairement que la sémantique demeure le point aveugle de la réflexion linguistique de l'Oulipo, et suggèrent que cette «absence de formalisation sémantique» (p. 217) pourrait bien rendre compte, du côté de la réception, de la relative négligence critique qui tend à accueillir, comme on sait, les productions oulipiennes. (C. R.)

Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés. Études rassemblées par Anne Tomiche. Clermont Ferrand. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, 380 p.

Ce recueil d'articles est riche mais hétérogène. Comme le thème choisi : les langages — les langues ? — dépravés (au sens des *perspectives dépravées* de Jurgis Baltrusaitis), qui sont celles qu'on peut trouver chez des fous littéraires, des malades mentaux, des illuminés, des humoristes, des créateurs, sans parler des individualités qui relèvent de plusieurs de ces catégories à la fois. Si les articles sur le spiritisme (Michel Pierssens), sur les écrits d'Adolf Wölfi, plus connu à l'enseigne de l'art brut, sur Louis Wolfson, pseudo schizo et vrai obsessionnel, sont intéressants, rien de neuf sur Artaud, prétexte au pathos de la critique mimétique habituelle. La présence de Khlebnikov s'imposait (Jean-Claude Lanne), et il est suivi d'autres auteurs russes des années 10 (Régis Gayraud). Gottfried Benn est là par raccroc, mais nous faisons une découverte avec Thomas Kling et sa « tomographie » présentée par Laurent Cassagnau, tandis que la « poésie comme craking moléculaire » d'Oskar Pastior est bien étudiée par Jacques Lajarrige. Les poètes français au tournant 1900, les dadaïstes (Raoul Hausmann) ne sont pas oubliés. François Raviez donne une très juste étude du langage interjectif de Céline dans *Casse-pipe*. André Frédérique est pris au sérieux par Christian Moncelet, qui en parle de façon alerte, ainsi que le français macaronique dans le théâtre de la belle époque, ou les romans policiers de San Antonio. L'essai de Laurent Drapier sur le caractère générateur de certains signifiants chez Cendrars est très pertinent. Gérard Conio donne un long article politique sur le parallélisme entre l'avant-garde artistique et l'idéologie des révolutions totalitaires, sur les exemples russes et polonais (Alexander Wat) qui commence bien mais qu'on ne peut suivre pour l'époque actuelle. D'une façon générale, on regrettera la présence de quelques écrivains en rapport très lointain avec le thème, et le caractère pesant et

CRITIQUES

ardu de de maints articles. À propos, quelle qu'ait été la gravité des auditeurs du colloque, gageons que la lecture des deux articles déconstructionnistes à la mode d'outre Atlantique en dérida plus d'un. (A. C.)

Lewis Turco, *The Book of Forms, A Handbook of Poetics*. 3^e édition. University Press of New England, Hanover and London, 2000, 338 p.

La dernière édition de ce manuel à la fois pédagogique et original en fait un ouvrage de référence. La première partie (« The éléments of Poetry ») présente les divers « niveaux » d'étude d'un poème, et Ton ne discutera pas les méthodes de scansion du vers anglais appliquées par l'auteur. La seconde partie (« Form finder-index ») et la dernière partie (sur les poésies dramatique, lyrique et narrative) valent à elle seules le déplacement : elles constituent un index serré — parfois typographiquement trop serré — qui rassemble de multiples formes et « formules » importées ou autochtones de la poésie anglo-saxonne. Leur nombre est plus important que dans des dictionnaires (Morier) ou encyclopédies (Preminger) plus imposants et plus coûteux. Et l'on y trouve bien des singularités, classiques ou plus ou moins subrepticement introduites par l'auteur. Qui sait ce qu'est un *sonnet redoublée* (sic) ? Un *ronchine* ou un *roundelay* ? Une *terzanelle* ? Un *rublîw* (palindrome de Wilbur, comme Richard) ? D'étranges items riches en consonnes renvoient à certains formes de la poésie galloise. La poésie sonore et visuelle n'est pas laissée de côté. Tous les modèles sont donnés avec des exemples. Plus qu'un guide pour faciliter la tâche des étudiants, c'est un délice pour l'amateur de formes poétiques. (A. C.)

Patrice Ufal, *La constellation du non-sens au moyen âge. Onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*. L'Harmattan, Université de la Réunion, 1999, 188 p.

Ce médiéviste a rassemblé ses études à la loupe, voir « au microscope » sur un domaine localisé. La réception surréaliste de ces poèmes (Breton, Bataille, Éluard), qui y retrouvait provocation et défoulement, n'est plus crédible. Il s'agit bien d'une inversion carnavalesque très codifiée imitant le contraire de Tordre existant. Sur le plan morphologique, l'ouvrage de L. C. Porter et les travaux de Paul Zumthor n'ont pas épuisé le sujet. L'auteur montre que les genres ne se réduisent pas à la fatrasie et à la « resverie », aux fatras et aux « sottes chansons ». Une fois franchie le caractère jaigonnant de certains titres, le lecteur pourra suivre des études très fouillées par lesquelles l'auteur tente de résoudre les problèmes historiques ou métriques qu'il se pose, textes à l'appui. La bibliographie semble exhaustive pour la période médiévale, mais pour les ouvrages généraux, il est dommage qu'elle ne semble pas avoir eu le temps d'enregistrer le livre de Noël Malcom, *The Origins of English Nonsense* (1998), qui a renouvelé l'étude du *nonsense*, tant par ses recoupements historiques transnationaux que par son approche plus cognitive qu'« affective ». (A. C.)

Michel Volkovitch, *Verbier*. Herbier verbal à l'usage des écrivains et des lisants. Maurice Nadeau, 2000, 202 p.

Le mot-valise du titre a déjà été employé dans l'ouvrage délirant de deux psychanalystes, *Le Verbier de l'homme au loup*, et l'« écrivain » est un tic barthésien très daté. Mais l'ouvrage est bien un verbier, où l'auteur, écrivain, critique, traducteur, et animateur d'ateliers d'écriture, a collé ses réflexions et ses trouvailles « en lisant, en écrivant », comme dirait Julien Gracq. Ses domaines d'élection sont les mots, dont il esquisse un bref dictionnaire cratylite, les phrases, la ponctuation, la versification, la musique, la langue française. A sauts et à gambades, il fait se succéder aphorismes plus ou moins courts, et paragraphes plus ou moins longs. Il écrit une phrase bègue comme « Un Hun fit fi d'un daim au haut d'une dune », ou en monosyllabes, ou il joue sur les lettrés. Ce livre d'un promeneur est très fin et se lit avec plaisir, et bien souvent le « lisant » se prend à prolonger une remarque ou un exercice, et devient à son tour, comme l'auteur, un « écrivain ». (A. C.)

Écho des colloques

Revue coordonnée par Christelle Reggiani

Le vertigini del labirinto. Sous la direction de Raffaele Aragona. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000, 276 p.

Membre de l'Oplepo (*Opificio di Letteratura Potenziale*, fondé en 1990), Raffaele Aragona avait publié le colloque *Enigmatica : per unapoetica ludica* (1996). On y disait grand bien du premier Mercure de France et des *Bièvràna*, non moins que de Perec et du groupe où il voisinait avec Italo Calvino. Lui-même traitait des homonymes dont il a publié un répertoire (1994). Le champ de *Venigmistica* recoupe celui des jeux littéraires, et le sonnet palindromique de Ruggero Campagnoli qu'il cite devrait attirer les regards des habitants de la planète Emordnilap. — Ce nouveau colloque, *Les vertiges du labyrinthe*, est consacré au labyrinthe et à la sphinge : le premier à cause de la fameuse définition des oulipiens comme « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir », et la seconde à cause de l'énigme, non dangereuse aux oedipes. Au delà des aspects historiques, artistiques, philosophiques et psychologiques, nous retiendrons la seule part faite à la littérature. Les essais sur le labyrinthe sont variés : sur l'étymologie, le dictionnaire, Borges (évidemment), et la gidouille (par Enrico Baj). Mais on peut regretter l'absence de mention des *Labyrinthes de Fortune* de Juan de Mena et de Jean Bouchet, et surtout des labyrinthes poétiques et typographiques baroques : le labyrinthe est une des ima-

CRITIQUES

ges de l'hypercontrainte. Parmi les créations, on note un acte d'Antonio Pace, *Teseo et il Minotauro*, dont les tirades monovocaliques se font chaque fois à partir des voyelles différentes. Le maître d'œuvre revient enfin sur « *Enigma una scrittura* à contrainte », et Edoardo Sanguineti sur la poésie et l'énigme. Sont insérés des poèmes sur des énigmes par sept auteurs contemporains, dont Jacques Jouet, qui donne un poème conceptuel. La richesse de la tradition française n'a pas été abordée : elle ne s'est pourtant pas arrêtée au XVIII^e siècle, et elle s'est poursuivie jusque dans le jeu surréaliste tardif de « L'un dans l'autre », qui nous paraît l'un des derniers avatars de l'énigme, et de l'équivoque, une contrainte sémantique voisine. Finalement, le lecteur a pu se promener agréablement dans le labyrinthe de ce colloque, et il a même caressé la sphinge, car elle était apprivoisée. (A. C.)

Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Harry Mathews, Jacques Roubaud, *Un art simple et tout d'exécution*. Circé, 2001, 126 p. (Leçons données en 1998 à l'Unité de Recherches contemporaines de la Villa Gillet à Lyon.)

Ce livre n'est pas consacré à l'amour physique, mais fait le point sur la contrainte. Rappelons que cette notion a été proposée par François Le Lionnais, concurrentement à quelques autres (structure, forme, programme, etc.) qui étaient plus dans l'air du temps dans les années soixante. Il s'ouvre sur une préface historique éclairante d'un universitaire extérieur au sérail, Claude Burgelin. Avec ses « Notes sur l'Oulipo et les formes poétiques » Jacques Roubaud donne une définition de la contrainte (au sens oulipien, dans ses rapports avec la potentialité) des plus claires, avec ses corollaires. Jacques Jouet illustre ses réflexions d'un de ses poèmes de métré (qui joue sur un autre type de contrainte : les circonstances d'écriture et leur contrainte de temps). Après des essais de Marcel Bénabou sur Perec (« Entre Rousseau ou Contrainte et confession »), et de Harry Mathews sur un exemple conjectural d'ethnopoésie (« Oulipo et traduction : le cas du maltais persévérant »), Roubaud revient sur une contrainte (« X prend Y pour Z ») utilisée dans son *Conte du Labrador*, mais il n'en donne manifestement pas toutes les clés mathématiques... Au total, un petit livre rouge que tous les amateurs et praticiens de la contrainte seront contraints de lire. (A. C.)

Les Mystifications littéraires. Quatrième Colloque des Invalides, 1^{er} décembre 2000. Textes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens. « En marge », Tusson, Du Lérot Éditeur, 2000, 186 p.

Qui ne veut tout connaître de Myriam Mester et de ses « Poèmes idiots » (1911), ici reproduits dans leur intégralité (Jean-Pierre Goldenstein), et des « œuvres plus que complètes » de Mitrophané Crapoussin, un des faux Rimbaud du temps du *Décadent* (Stéphane Le Couëdic) ? Les contributions sont originales et variées : sur Benjamin Wilkomirski et ses mémoires apocryphes d'enfant survivant d'Auschwitz (Hans Hartje), sur les mys-

tifications du bibliothécaire Paul Masson (Éric Walbecq), sur le nouveau « philosophe mystérieux » Jean-Baptiste Botul (Éric Dussert), sur son ancêtre imperturbable Julien Torma (Henri Béhar), la *Grande Anthologie* (1914), sur une mystification méconnue fabriquée par certains fantaisistes (Jean-Paul Aron), sur le *Cinquième Livre* (François Caradec), sur les pictogrammes indiens de l'Abbé Domenech (Michel Décaudin), et sur quelques autres : des faux sonnets antireligieux du XVI^e siècle, le roman canadien au XIX^e siècle (Jean-François Chassay), le *Trombinoscope de Touchatout* (Jean-Paul Morel), etc. Outre l'avis des spécialistes (Jean-François Jeandillou sur un exemple de Poe, Hélène Maurel-Indart sur la psychologie du plagiaire), on peut lire les témoignages de ceux qui se sont rendus coupables d'un tel forfait, comme Frédéric Beigbeider (sur un vrai roman de Marguerite Duras envoyé à tous les éditeurs et refusé par eux) et Dominique Noguez (sur le même traitement et résultat pour *Mrs Dalloway*, et sur la publication de *Dandys de l'an 2000*), ou en ont été victimes (Paul Braffort). François Caradec revient sur l'affaire de la *Chasse spirituelle* dans la table ronde finale, où sont convoquées les ombres de Cendrars* Renée Dunan ou Pascal Pia. Les problèmes de la genèse de ces mystifications, des moyens stylistiques qui les rendent crédibles, de la réception par les lecteurs et les éditeurs qui les rendent possibles, sont repris au cours de discussions érudites et allègres, tout à fait en accord avec le thème abordé. (A.C.)

Écritures et lectures à contraintes, Cerisy, août 2001.

Le colloque de Cerisy consacré aux *Écritures et lectures à contraintes* s'est tenu en août dernier, sous la direction de Jan Baetens et Bernardo Schiavetta. Il a réuni des contributions d'une extrême variété, maintenant la plus grande amplitude possible des types d'approches adoptés sans séparer la réflexion théorique des pratiques littéraires : lectures et performances (de Paolo Albani, Raffaele Aragona, Daniel Bilous, Alain Chevrier, Sjef Houppermans, Pierre Lartigue, Armel Louis, Marc Parayre, Astrid Poier-Bemhard, Mireille Ribière, Chantal Robillard, Bernardo Schiavetta, Uwe Schleypen, Heather Williams) ont ainsi accompagné le déroulement du colloque.

Du point de vue théorique, la réflexion générale sur la contrainte a su ne pas séparer les perspectives de l'écriture et de la lecture (en témoignent les communications des organisateurs, comme celles de David Bellos, Peter Consenstein, Marc Lapprand, Marc Parayre, Jean Ricardou), ce lien étant aussi fortement maintenu par les réflexions dont le champ d'investigation était plus précisément spécifié, qu'il s'agisse de l'énigme (Raffaele Aragona), du pastiche (Daniel Bilous), des œuvres multimédia interactives (Philippe Boots), de la rime (Alain Chevrier), des hypertextes (Jean Clément), de la couleur (Sjef Houppermans), des contes (Chantal Robillard), de la traduction des textes contraints (Hermes Salceda), de la place des mathématiques dans la pratique oulipienne de la contrainte (Uwe Schleypen).

CRITIQUES

La variété et l'ampleur caractérisaient tout autant le corpus étudié, qui englobait aussi bien les écrits des fous littéraires (Paolo Albani) que ceux d'auteurs français des deux derniers siècles — Stéphane Mallarmé (Daniel Bilous), Marcel Proust (Sjef Houppermans), Raymond Roussel (Hermes Salceda), Georges Perec (Cécile de Bary, Christelle Reggiani, Mireille Ribière), Michel Butor (Jésus Camarero-Arribas), Jacques Roubaud (Peter Consenstein, Marc Lapprand, Uwe Schleypen), Michelle Grangaud (Peter Consenstein), Jacques Jouet (Marc Lapprand) — et, surtout, franchissait largement les frontières nationales : les écritures et lectures à contraintes furent aussi autrichiennes (Astrid Poier-Bernhard), galloises (Heather Williams), italiennes (Paolo Albani, Raffaele Aragona) et néerlandaises (Hugo Brandt-Corstius, qui a montré que l'Oulipo pouvait être, aussi, un ouvroir de linguistique potentielle).

Les actes du colloque seront prochainement publiés par les éditions des Impressions Nouvelles. (C. R.)

***Oulipo Poétiques*. Edité par Peter Kuon, actes du colloque de Satzburg (avril 1997). Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999.**

Si ce volume d'actes est consacré aux poétiques (plurielles) de l'Oulipo, l'article liminaire de Peter Kuon commence par cadrer la réflexion en situant la démarche de l'Ouvroir par rapport aux groupes (littéraires ou scientifiques) et avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. LA caractérisent notamment sur ce point le rejet du surréalisme et la revendication de l'exemple proposé, pour les mathématiques, par Bourbaki. Si, en ce sens, rOulipo n'est pas sans reprendre à son compte la posture avant-gardiste, qui se plaît à conjoindre volonté affichée de rupture et constitution de nouvelles généalogies, Peter Kuon montre bien que la manière oulipienne reste spécifique, en combinant l'érudition au refus du *pathos* qui caractérise souvent les avant-gardes.

Le volume privilégie ensuite les études portant sur certains auteurs, propres à mettre en évidence la réelle diversité des «poétiques oulipiennes», même s'il accueille également quelques contributions de portée plus large : au sujet des «contraintes musico-textuelles» (Suzanne Winter), ou de la réception du texte contraint (Charles Grivel ; cette question est également au centre du très riche débat final).

Trois articles sont consacrés à Georges Perec (Helga Rabenstein, «Décomposition-Composition : le double mouvement de *W ou le Souvenir d'enfance*» ; Bernard Magné, «Georges Perec oulibiographe», qui montre qu'une «véritable intrication» [p. 44] de l'autobiographie et des contraintes caractérise l'écriture perecquienne, dans la mesure où elle lui permet de faire le choix de l'implicite, c'est-à-dire de mettre en œuvre une «esthétique du *masque* et du *silence*» [p. 57] ; Daphné Schnitzer, «Une écriture oulipojuive ? Le Cas de *La Boutique obscure* de Georges Perec»), les communications

suivantes ayant pour objet les œuvres de Marcel Bénabou (Thomas Klinkert), Jacques Roubaud (Siegfried Loewe), Paul Foumel (Beate Ochsner), Michelle Grangaud (Astrid Poier-Bemhard) et Oskar Pastior (Jacques Lajarrige) — Oskar Pastior proposant lui-même une contribution à la suite de l'étude qui lui est consacrée : «L'Anagramme. Une conséquence finalement originale».

Il reste à souligner l'un des intérêts majeurs de l'ouvrage : l'amorçage d'un dialogue entre les «poétiques oulipiennes» et la tradition poétique allemande (voir en particulier les articles de Jacques Lajarrige, «La Poésie et poétique d'Oskar Pastior : une démarche oulipienne ?» et Andréas Puff-Trojan, «Poésie expérimentale française et allemande. La Mémoire sous contrainte ou la page blanche»). (C. R.)

Pérennité des formes poétiques codifiées. Études rassemblées par Laurent Cassagnau et Jacques Lajarrige, *Cahiers du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000, 260 pp.

Cette publication rassemble les résultats d'Une journée d'études tenue à l'Université Blaise-Pascal (27 mars 1998) dans le cadre d'un programme de travail du CRLMC sur les «Écritures poétiques de la rupture et de la continuité», ainsi que nous en avertit l'avant-propos (pp. 5-6) des éditeurs. On ne boudera pas son plaisir de voir ici affirmée la légitimité d'entreprises universitaires collectives spécifiquement consacrées à une ou des catégorie(s) de textes ou de pratiques d'écriture qui, à défaut de se laisser aussi précisément définir qu'il serait souhaitable sous le chef de quelque objet théorique assez subsumptif (on reviendra sur ce point), concernent, à divers titres d'évidence, les amateurs et/ou spécialistes des littératures à contrainte.

Une sorte de florilège et plusieurs interventions —généralement informées mais de facture variable et d'inégal intérêt— nous sont ainsi donnés à lire, suivis d'une profuse bibliographie, dont il importe de rendre compte attentivement, tant sont rares de telles occasions.

Jacques Lajarrige (pp. 7-45) : «Quand les poètes parlent des formes et genres codifiés : anthologie de poche au gré de l'alphabet». De «Absences» à «Zutique» en passant par «Baroquisme», «Oulipo» et «Vantardise», l'auteur cite force arts poétiques, descriptifs, jugements endo- ou exotextuels homo- ou hétéro-autoriaux, explicites ou biais, parfois de simples illustrations ou explorations formelles, sous des enseignes souvent déconcertantes au regard du propos affiché, tels «Interdits» (pour un poème de Marceline Desbordes-Valmore, censé nous rappeler salutairement que «l'interdiction aiguise le désir») ou «Kyrielle... de reproches» (Leôn Felipe s'exprimant contre tous lénifiants racontars). Certes, on peut de temps en temps apprécier le souci de traquer la parole métapoétique derrière un décalage catégoriel apparemment voulu, mais qui dissimule plus fréquemment une certaine tendance exhibitionniste à se faire tout simplement plaisir

CRITIQUES

ou, dans le meilleur des cas, une accumulation essentiellement soucieuse de feire connaître quelques textes peu célèbres quoique appréciés de M. Lajarrige.

Il n'y a là rien de condamnable en soi, mais des entrées telles que «Charge» ou «Mépris» ne nous renseignent guère que sur les tentations axiologisantes du compilateur, ravi de nous montrer combien bas peuvent voler à son sens tel pastiche mallarméen d'Alphonse Allais ou tel distique méta-épigrammatique de Boileau. Aussi, plutôt que de se désoler de n'avoir pu mentionner quantité de «genres plus neufs ou encore tout nouveaux» (p. 45) aurait-on trouvé quelque utilité, par exemple, à une mention des travaux hétérogrammatiques de Georges Perec à la rubrique «Ulcérations», terme curieusement et limitativement convoqué pour nous faire part des seules professions de foi d'«avant-garde» de Du Bellay.

Une ultime remarque concernant Perec, assez sollicité dans cette flânerie faiblement raisonnée mais peut-être de puissante allusivité réflexive; il se trouve en effet, sous le vocable de «Fugacité», que lui est explicitement attribuée l'opinion suivante (p. 20) : «Le poète peut aussi être citoyen, et la poésie de circonstance, d'une certaine façon, se faire poésie d'une circonstance traversée dans l'engagement et la douleur. Elle est dans ce cas commandée par les soubresauts de l'Histoire «avec sa grande hache»». Le tout est réputé extrait de *Wou le souvenir d'enfance*. Outre que ces lignes ne sont pas datées —contrairement à la plupart des autres citations, sans que l'on sache d'ailleurs très bien pourquoi certaines ne le sont pas—, on comprend que le renvoi ne soit pas plus précis. Car, si cette grande hache, aujourd'hui brandie jusqu'à l'écoeurement, provient bel et bien du livre de Perec, le lecteur doit savoir que ce n'est absolument pas le cas de la sauce palimpseste qui l'entoure ici : à jouer au métatextuel de façon trop incontrôlée, l'exégète finit par se noyer dans l'indistinction auctoriale et prendre la glose pour le texte.

Laurent Cassagnau (pp. 45-51) . «Du même à l'autre : sur quelques aspects de la pérennité des formes codifiées». Ce point de vue assez général sur les phénomènes de reprise et de détournement a le mérite de nous rappeler qu'ils ne sauraient être envisagés sans tenir compte, en gros, du «cadre de positions esthétiques ou philosophiques» et du sédiment intertextuel qui les circonstancie : qu'il s'agisse de l'épigramme chez les poètes germanophones de Roumanie sous Ceaucescu ou du *Bänkelsang* à la mode brechtienne, «la forme [ne] se fait sens» qu'inséparablement «des concepts de validité et de caducité» (p. 51). Non seulement l'auteur insiste-t-il sur les évolutions historiques qui idéologisent de changeante façon les systèmes formels, mais aussi prévient-il à juste titre que les translations dans l'espace —et singulièrement les migrations translinguistiques ou transculturelles— n'en sont pas moins cause de leurs remotivations ou réinterprétations, avant même que de leurs plus appréciables transformations : que reste-t-il, en effet, du *zadjal* chez Aragon malgré son affectation

dénominateur à l'exotisme un rien incantatoire (p. 47) ? Qu'imité donc Segalen, ou que prétend-il imiter en fait de «formes» de la poésie chinoise (p. 46) ? Et, si l'on accepte l'idée —pourtant aussi peu coûteuse que régulièrement négligée— que tout texte est donc pris dans son historicité spatio-temporelle d'individu et d'événement, il peut sembler au bout du compte assez vain de se lancer en quête des «traits authentiquement distinctifs d'un code esthétique ou poétique», du moins sans prendre la précaution de fermement expliciter les conditions et les limites de la moindre grammaire des formes.

Bénédicte Mathios (pp. 53-66) : «Le sonnet espagnol de l'après-guerre civile : idéologie et transgression». Auteur d'une fort intéressante thèse de doctorat sur la question², l'auteur examine, chez les auteurs de la période, les avatars métrico-strophiques du sonnet en corrélation avec les positionnements idéologiques en contexte de franquisme triomphant. Dans le débat biaisé qui oppose le *romance* de tradition volontiers perçue ou représentée comme «révolutionnaire-prolétarienne» (mètre court assonancé, composition a-strophique) au sonnet emblématisé du côté «savant-réactionnaire» (mètre long rimé en composition strophique finie) naissent greffes et hybridations de subtile ambiguïté, où la gestion de la transgression s'avoue tour à tour apologétique et critique. Les données sont assez pertinemment produites, et très fine l'analyse des textes, qui tient compte d'une large variation paramétrée d'acquis biographiques, de descriptions formelles et d'élucidations intertextuelles. Manuel Machado (qui en prend pour son grade), Angel González, Eugenio de Nora et Blas de Otero sont ainsi soumis à une question que l'on aimerait cependant moins naïvement posée par certains aspects.

Non que l'axiome d'une forme-faisant-sens interdise d'explorer le versant idéologique de ce «sens»; mais au-delà d'un usage immanquablement —parfois excessivement— préjudiciel du hors-texte en pareille affaire, plus grosse de *Gegensinn* qu'on ne veut la voir, on notera que cette confrontation d'auteurs indistinctement rassemblés sous le trait «restés en Espagne, à divers titres, pendant la dictature franquiste» (p. 56) ignore à bon compte les différences de trajectoire qu'ils présentent en raison de leurs différences d'âge, tout bonnement : le concept de «génération littéraire» a beau avoir montré sa considérable inanité, Manuel Machado reste né en 1874, et Blas de Otero en 1916, quoi qu'on fasse, et ce n'est pas rien. Dans un comparable ordre d'idées, le choix des textes eux-mêmes feint d'ignorer les possibles bénéfiques d'une périodisation plus fine de l'époque «franquiste» : les exemples retenus datant respectivement de 1938, de 1962, de la deuxième moitié des années 50 et de 1964, celui de Manuel Machado, le plus précoce —et pour cause—, le condamnait d'autant plus cruellement qu'il a été écrit *pendant* la guerre civile, contrevenant ainsi aux limites pourtant posées par le titre de l'article. Aussi la prise en compte bienveillante et

CRITIQUES

attentive chez Blas de Otero d'une «plurivocité» —par exemple métatextuelle— de sa stratégie sonnettistique s'avoue-t-elle finalement insuffisante à convaincre, parce qu'elle est quelque peu expéditivement déniée par ailleurs à Manuel Machado.

Claude Le Bigot (pp. 67-79) : «La lyre d'Orphée : remarques sur l'usage des formes régulières dans la poésie espagnole actuelle». L'auteur, dont on connaît les recherches en vue d'une lecture historique de la forme *romance* pendant la guerre civile espagnole³, s'attaque ici à la génération de poètes désignée du doux appellatif de *Postmovlismos*⁴ en leur travail de la strophe et, plus précisément encore, du sonnet, alors que les enjeux idéologiques plus brouillés, moins tranchés depuis l'avènement de la démocratie, n'autorisent plus les trop faciles assignations d'antan pour lecteurs ingénus: leur attachement à de fort diverses formes, puisant abondamment dans le répertoire de la Renaissance européenne au Modernisme hispanique, y affronte la tentation vers-libriste en posant le double problème d'une exhibition strophique affranchie des outils de l'isométrie ou de la récurrence phonique, et de la tension syntaxe-strophe dans un discours sonnettistique qui peine à se renouveler malgré (ou à cause de ?) l'effacement apparent de sa dynamique argumentative interne⁵.

Régis Gayraud (pp. 81-92) : «Ihazd et le sonnet». Ilia Zdanevitch (1894-1975) présente une œuvre marquée dans sa seconde période par le souci d'exploration systématique des possibles formels offerts par le sonnet, en apparente contradiction avec ses premières assomptions et professions de foi futuristes dans la mouvance *zaum*⁶, qui fut le contexte de sa jeunesse : une analyse formelle patiente aide au contraire R. Gayraud à confirmer l'hypothèse d'homogénéité, de constance et de cohérence qu'il développe pour comprendre l'œuvre d'Iliazd sur le long terme. C'est notamment ce qu'illustre ici —contre tous les *a priori* groupaux, générationnels ou de périodisation— l'examen d'une couronne de 76 sonnets, intitulée *Afet*, conçue durant son passage par une période «touriste» à partir de 1913.

Jean-Claude Lanne (pp. 93-105) : «Le long poème narratif dans la poésie russe moderne». Sur la base du *poëma*, un genre «épico-narratif» qui remonte à *La Petnde* de Kantemir (écrit en 1730, publié en 1762) et dont on suit les avatars jusque chez Kibirov aujourd'hui, l'«acméiste»⁴ Anna Akhmatova entreprend au XX^e siècle un long et vaste *Poëma bez geroja* («poème sans héros») maintes fois récrit, aux nombreuses articulations multi-supports, et accompagné de quantité de gloses métatextuelles pour conformer au bout du compte un projet d'«œuvre d'art totale» apparemment inachevable. Malgré l'intérêt évident de son étude, on regrettera seulement la réticence de M. Lanne à nous fournir un descriptif plus précis de cette alléchante «forme entièrement nouvelle» et de ses rapports avec ses antécédents, fussent-ils rejetés. Des notations fragmentaires nous en parviennent cependant, qui ne font que raviver cette attente frustrée : mise

en scène énonciative et narrative originale de la «voix lyrique» chargée d'assumer le collectif (pp. 96-97); longueur, voire ««grandeur de la forme» [comme] trait distinctif nécessaire» ou encore ««grande structure» [comme] trait majeur»; passage par un moment historique de refus de l'épopée (p. 94-95)...

Or le bénéfice d'une mise à l'épreuve typologique plus frontale, plus résolue, de cette œuvre, apparaît plus sûrement encore dans la dialectique du discours métatextuel d'A. Akhmatova, oscillant entre la référence générique et la revendication d'un «hors genre» radical, ou dans sa pratique avérée de réécriture d'une exigence hors du commun malgré l'affirmation —ordinairement dénégatrice— d'une sorte de dictée de l'inspiration. Et le mot de Mierau que reprend ici l'auteur (p. 96, *apud* Elisabeth von Erdmann-Pandzic), selon qui il faudrait voir dans *Poème bez geroja* un «système de variantes» (mais sans préciser *de quoi*), appelait pourtant à relever le défi.

Jeanne-Olivia Cohen (pp. 107-116) : «*Constellation de l'espace lyrique chez O. V. de L. Milosz*». Où il **est** question d'une œuvre (celle de Milosz) dont le «certain classicisme» ressortirait à des emprunts «baudelairiens, lamartiniens ou [...] symbolistes» (*sic*) et s'avérerait «inclassable», en effet. Mme Cohen instaure à cette occasion une curieuse distinction entre «formes poétiques classiques» et «genres codifiés» sans seulement l'exemplifier à défaut de l'expliciter, cette sollicitation intervenant aussi «in médias res» que les dialogues milosziens dont elle tente ainsi de qualifier le surgissement (p. 110). Parmi quantité d'à-peu-près, on se demande pourquoi «glouglou» ne serait que «presque» onomatopéique (p. 111), on voit mal —à défaut d'une description plus convaincante— où serait la suggestion d'«un système codé d'allitérations et d'assonances qui s'emplissent [*sic*] les unes les autres dans le texte» (pp. 114-115), on ne comprend pas bien comment les «monosyllabes aux finales consonantiques suspensives» produiraient de quelconques «effets d'instantané» ou autres «mélancolie fluide»... Bref on s'interroge sérieusement sur ce que le travail de Mme Cohen —qui, néanmoins, doit vraisemblablement avoir quelque chose à dire— vient faire dans pareil volume consacré aux «formes poétiques codifiées».

Jurgen Ritte (pp. 117-129) : «*La question de la poésie selon Robert Gernhardt*». Une remarquable contribution qui re-situe dans l'Allemagne d'après-guerre une part des questions brûlantes dont s'agitait un peu plus tôt le microcosme poéticien espagnol (voir *supra* : Bénédicte Mathios et Claude Le Bigot pour l'après-guerre civile) et qui continue de secouer l'Allemagne d'aujourd'hui avec une insistance, une visibilité, une certitude de l'importance des enjeux de l'écriture et des stratégies poétiques, parfaitement sans équivalent.

Le dessinateur et poète Gernhardt (né en 1937) —à l'instar de son précurseur Heinz Erhardt (né en 1909)— parvient à faire scandale en publiant des sonnets, en réponse *de facto* aux pesantes bornes posées depuis

CRITIQUES

Adomo aux ambitions, aux «droits» ou à la «possibilité» de l'art. Sur la leçon des malentendus dont souffrit son aîné aux heures du *Restauratorium*, l'humour dévastateur de la production post-soixante-huitarde de Gemhardt ne recule devant aucun sacrilège intertextuel et refuse que la poésie de sa génération soit désignée comme bouc émissaire pour ses choix esthétiques et plus fondamentalement pour son inébranlable foi en certaine *résistance* de l'autonomie du littéraire : à l'instar de Gottfried Benn, taxé en son temps de «formalisme confiseur», se posant en «allié objectif» —si l'on peut dire— d'un Botho Strauss mais moins englué dans une réception polluée de soupçon idéologique, et moins enclin à se barricader derrière un quelconque statut de Poète, Gemhardt impose son iconoclasie d'artisan formaliste comme la revendication d'une séparation radicale de la vie d'avec la poésie, l'artifice langagier se donnant pour «garant de la parole sauve» (p. 127).

Hans Hartje (pp. 131-138) : «*Conjonctures du lipogramme*». 11 s'agit d'une longue paraphrase de l'article pionnier de Perec («Histoire du lipogramme», 1969), agrémentée de quelques remarques sur Curtius et divers dictionnaires, vocabulaires ou encyclopédies, et suivie d'une brève méditation sur cet «exploit», ce «paradigme représentatif» (p. 137) que constitue *La Disparition*, du même Perec. Au départ comme à l'arrivée du discours de l'auteur est une approximative et incantatoire *doxa* critique très en vogue aujourd'hui et qui, *grosso modo*, pourrait s'énoncer comme suit : Perec=lipogramme=disparition-de-sa-mère=Auschwitz. Cela commence par : «Tout, en effet, dans l'œuvre de Perec découle d'une disparition survenue quelque part entre Drancy et Auschwitz» (p. 133), s'alimente de quelques données et d'arguments non dépourvus d'à-propos et se clôt sur : «Réalissant de façon idéale l'adéquation de la forme et du fond, le lipogramme symbolise ainsi sur le mode apparemment anodin du manque l'anéantissement des Juifs par les nazis» (p. 138).

Non que cette façon de voir soit fondamentalement contestable, surtout à ce niveau de généralité. Mais c'est précisément ce trait de haute généralité qui fait problème, parce que les modes de cryptage touchant éventuellement à quelque dire-de-mort sont, chez Perec plus que variés; en raison, aussi, du fait que c'est faire là trop aisément l'économie d'une réflexion sur la contrainte en général⁷ pour cadrer une analyse plus particulière de ce tonneau. Au point qu'il pourrait sembler imprudent d'affirmer, là encore comme une évidence : «Rappelons qu'aucun des textes publiés de Perec jusqu'à cette époque ne l'évoquait [la mort], si ce n'est sur le mode loufoque, dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, tandis qu'à partir de *La Disparition* le thème devient presque obsédant [...]» (p. 138) : si l'œuvre de Perec a le moindre intérêt, c'est justement de nous faire réviser un certain nombre de termes trop rebattus pour qu'on puisse les utiliser sans autre forme de procès terminologique. Ainsi «évoquer», «symboliser», «thème», «dire», «parler de» et autres se sont-ils

montrés à l'usage plus dangereusement vacillants en perecole que qu'ailleurs: si l'on admet, par exemple, comme Bernard Magné travaille à l'établir, que, d'une façon ou d'une autre, il-est-parlé-de-mort dans le *Petit vélo*, c'est en un réseau d'encryptage hautement élaboré, à un niveau textuel qui n'a précisément pas grand chose à voir avec le «mode loufoque», mode qui concerne d'autres «contenus». Sans doute avons-nous encore à progresser beaucoup dans la lecture de Perec, et surtout dans notre apprentissage de la lecture à travers Perec.

L'un des plus redoutables pièges tendus par Perec réside évidemment moins dans le défi de l'énigme posée que dans la quantité de pistes explicitement tracées par lui, autant d'ornières dont nous peinons à nous extraire, dont nous peinons à nous méfier pour construire un discours critique autre que sempiternellement paraphrastique. Mais le danger n'est pas moins grand de solliciter ces textes, de les manipuler afin de leur faire mieux dire ce que l'on croit devoir y lire, au point de déformer les données empiriques mêmes dont ils nous informent. En l'espèce, parmi les quelques considérants sur lesquels s'appuie l'auteur dans son itinéraire circulaire d'Auschwitz à Auschwitz, figure le classement des lipogrammes en deux catégories : l'une, «totalitaire», tendrait à honorer une à une toutes les lettres de l'alphabet; l'autre se contenterait de n'en prendre qu'une seule pour vedette *in absentia*, catégorie qui nous est présentée, comme *apud* Perec, en ces termes : «L'autre grande tradition du lipogramme est celle de la non-lettre *r*, et plus généralement celle d'une non-lettre tout court. Cette tradition [est] représentée surtout par des lipogrammes allemands, italiens et espagnols [...]» (p. 136). Or ce n'est tout simplement pas ce que dit Perec, qui, dans son article, distingue clairement *trois* traditions : la «totalitaire», celle de la «non-lettre *r*» et la «tradition vocalique». On peut —et l'on doit, si nécessaire— contester la légitimité du classement de Perec, mais il serait alors bien venu de s'en justifier («sans quoi l'opération risque d'être taxée de gratuité» [p. 137]) ou pour le moins de l'afficher. Faute de quoi le lecteur pourrait être porté à croire : a) que les lipogrammes allemands, italiens et espagnols sont à mettre dans le même sac, alors que ces derniers sont exclusivement de tradition lipo-vocalique; b) qu'il y aurait quelque chose de parfaitement contingent dans le choix de la lettre à exclure, et qu'exclure une voyelle ou une consonne serait égal alors que, pour des raisons de structure morpho-phonologique, l'interdiction du *r*, aux substantielles conséquences morphosyntaxiques en allemand, paraît curieuse en italien, un rien «empruntée»; et c) que les domaines français et anglais —Perec et Wright exceptés— ne s'y illustreraient pas. Ce serait d'autant plus regrettable que Perec, lui, prend bien soin de les inclure mais avec cette intéressante et très précise restriction : «La tradition vocalique se développa principalement en Espagne, accessoirement en France et en Angleterre⁹», manière de *minoration* peut-être stratégique (cf. ma note 7), qui touche

CRITIQUES

d'une part le domaine linguistique dans lequel s'inscrit par nécessité *La Disparition* (Perec consacrant d'ailleurs deux pages entières aux lipogrammes français, comme en aveu de dénégation) et, d'autre part, celui dans lequel a fleuri *Gadsby*, que H. Hartje tient justement à placer au rang d'immédiat précédent de quelque consistance lorsque Perec entreprend d'écrire *La Disparition* (p. 137).

Enfin et surtout, il est permis de se demander en quoi le lipogramme intéresse une réunion vouée à l'étude des «formes et genres poétiques codifiés» : en tant que contrainte (en terminologie oulipienne), ses conséquences intéressent tous les niveaux de structure de la *langue*, mais il tend en fait à se surajouter aux caractéristiques génériques et/ou formelles des textes, assez indépendamment de ces dernières; mais il est passablement abusif d'en faire une «codification» connaturelle ou statutaire au sonnet, par exemple.

Isabelle Chol (pp 139-159) : «*Formes de jeux, jeux de formes : Raymond Queneau et le sonnet*». Mme Chol mène son analyse sur un corpus de près de 140 sonnets¹⁰, dont elle récapitule à la fin de son article les principaux traits descriptifs en un tableau peu lisible et dans lequel la distinction entre «schémas traditionnels Queneau» (sic) et «variantes Queneau» déconcerte plus qu'elle n'éclaire, dans la mesure où il est au départ affirmé que la vertu du sonnet réside dans son double aspect de «forme fixe et variable» (p. 140) mais sans préciser comment s'organise la variabilité de cette «structure close, unifiée et cependant ouverte à la nouveauté» (p. 142), ni ce que l'on entend par «traditionnel». On retrouve là les limites de procédures fondées sur une notion assez lâche de l'«écart» (p. 143), alors qu'une description systématique, patiente, approfondie, sans préjugé, des traits effectivement observables à l'échelle d'un corpus traité d'abord comme champ ouvert de variations, aurait permis d'éviter la relégation «hors normes» de certains *items* sans plus de justification (p. 158), ou le recours à d'impalpables évidences telles que «les poèmes se présentant sans ambiguïté comme sonnets» par opposition au «simple quatorzain se souvenant cependant de la forme du sonnet» (p. 147).

Car le but possible d'un tel travail eût pu, à l'inverse, tenter de fonder ces notions au lieu de les présupposer. Ou approfondir des notations fugitives et pleines de promesses, comme celles, suggestives, portant sur les effets de voisinage en recueil. Au total, on a quelque mal à voir où veut en venir l'auteur, qui envisage successivement les structures et jeux versaux, strophiques, syntaxiques et sémantiques, le renfort des contraintes, le jeu sur les registres et «la mise à nu des conventions», pour synthétiquement conclure, en substance, qu'avec Queneau nous avons affaire à un «classique* en ce qu'il retrouve «l'ordre qui redevient, comme pour l'homme du XVII^e siècle, facteur de liberté» (p. 147); ou, dit autrement et qui revient à l'envisager sous diverses formulations, parfois obscures : «Ainsi, le jeu sur la

forme du sonnet tend paradoxalement à respecter les contours [sic] et les contraintes, tout en l'adaptant et en le renouvelant» (p. 154). Voilà qui mériterait d'ailleurs de se prolonger ou de se préparer d'un débat sur la notion de «classique», surtout si l'on confronte à ce jugement cette affirmation aux vertigineuses conséquences, selon laquelle le sonnet «est, dès l'origine, à la fois fortement délimité et cependant multiple» (p. 155) : le sonnet, classique dès ses débuts ?

Ernst Dautelp. 161-172) : «Le limerick, une poésie populaire aux dimensions multiples». Avec une évidente jubilation d'amateur (certains des poémicules proposés, de leurs traductions ou de leurs adaptations, sont de son cru), l'auteur nous offre l'une des contributions les plus intéressantes du lot parce qu'elle s'attache au moins à une définition aussi claire que possible du limerick au niveau formel (métrico-strophique, pp. 161-162) ainsi qu'à un recensement de ses diverses caractéristiques associées, parfois difficiles à circonscrire (p. 168) : standardisation typographique de l'alignement à droite, structure énonciative (intitulation, insertion d'une parenthèse, forme dialoguée), organisation matricielle lexico-rimique (présence fréquente d'un toponyme à la rime), structure syntactico-logique (deux points avant une chute) et à certains aspects de sa fortune essentiellement anglophone, puis, dans une moindre mesure et plus récemment, allemande. Il y voit essentiellement un genre voyageur, prolifique et thématique (avec une forte tendance à jouer de l'effet de série ou de joute, p. 167), examine le rôle du comique absurde ou obscène auquel il s'identifie. Depuis les études, certes plus poussées, de Petzold et de Sievers —pour le cas particulier des productions des groupes steineriens—, rares sont les synthèses de cette qualité sur une forme trop souvent victime d'approximations descriptives.

*Jacques Lajarrige (pp. 173-253) : «Bibliographie sélective : formes et genres codifiés». On ne reviendra pas sur les discutables catégories de l'anthologie dont il était question *supra* et auxquelles, après un premier chapitre d'«ouvrages généraux sur la question des formes et genres codifiés», les rubriques de la présente bibliographie font en partie écho. Il faut saluer là un effort notable en termes quantitatifs, et l'ambitieux chapitre rassemblant en 74 pp. les références sur «les différents genres codifiés» subdivise chacune de ces entrées en trois sous-parties (études générales, études portant sur des auteurs particuliers, anthologies). Encore qu'elle ne prétende pas à l'exhaustivité —ce dont on ne lui ferait de toute façon pas grief—, cette compilation est une véritable mine, et l'on n'en connaît finalement que peu d'exemples.*

C'est aussi pourquoi on regrettera que sa présentation, son organisation, certaines inégalités de choix et quelques curieuses omissions limitent parfois sa fiabilité, en tout cas son exploitabilité. Passons sur l'amusant souci bourgeois d'inclure dans cette bibliographie toutes les contributions

CRITIQUES

rassemblées dans l'ouvrage, jusques et y compris la bibliographie elle-même, mais que n'y a-t-on inclus, pour la cohérence du volume, certaines des références importantes invoquées à travers ses pages, surtout lorsqu'elles ne le sont qu'allusivement (p. ex. *Y Etude sur Pétrarque* de Friedrich, à la p. 147) ?

L'insuffisante standardisation des notices y est la première des faiblesses évidentes; cela est déjà vrai par rapport aux pratiques ayant généralement cours par ailleurs, si l'on souhaitait que, pratiquement, ce travail pût être versé au pot commun de la science, mais cela est également vrai de la raison interne de cette bibliographie, qui, même autistique, s'en fût trouvée plus lisible : pas de nom de lieu (ex.: Haldrup, p. 211), pas de nom d'éditeur (Fischer, p. 211), ni l'un ni l'autre (Huxley, p. 210 ou Leter, p. 239), pas de date (Wendt, p. 214), ordre variable de l'un par rapport à l'autre (comparer Kervem et Krusche, p. 201) présentation chaotique des années, volumes et/ou numéros de périodiques (comparer p. ex. Guardiani p. 215, Huot p. 216, Génétiot p. 198, Rubin p. 199 etc., ou mieux encore trois références extraites de la même revue : Molino p. 177, Vietôr p. 178, Goyet p. 179). N'insistons pas, tant les exemples pullulent. On peut toujours attendre du lecteur qu'il «rectifie de lui-même» mais dans certains cas il y a franchement méprise, comme pour le titre de Molino & Gardes-Tamine (p. 243 : comparer à la réf. de la n. 43, p. 153). Ou bien la notice est-elle carrément erronée (Lote et al., p. 215). On frise là l'inutilisable, avec une fréquence et à un degré malheureusement bien au-delà de la simple coquille passagère. Et puis quelques *items* ayant vocation évidente à figurer en partie double y ont en effet droit (tel un même livre de Roubaud, à la rubrique «Ballade» et à «Chant royal», comme de juste), mais pas d'autres, inexplicablement (ainsi Bergerson à l'entrée «Palindrome» mais pas à «Anagramme»).

Puisque aussi bien la question de la «pérennité» oblige à rassembler références sur du moderne et sur de l'ancien, on comprend cette considérable moisson d'études ou d'anthologies concernant des formes assez peu actuelles, mais alors pour le moins un peu d'attention eût-elle été de mise envers les domaines autres que l'allemand, par exemple sur les quelques répertoires fondamentaux de formes versales, strophiques et textuelles des grandes littératures du moyen âge, notamment : ils sont en nombre fini, généralement de qualité, et d'un immense profit¹¹.

Enfin, quoique s'annonçant «sélective», en effet, cette bibliographie fait parfois curieusement silence sur quelques grandes études ou grands textes, sans qu'il y ait vraiment moyen de savoir quelle raison préjudicielle ou autre a pu présider à cette sélection : entre tant d'autres manques criants, pas question d'Asselineau au chapitre de la ballade, pas de référence à la thèse de Mlle Mathios sur le sonnet sous Franco, rien sur celle que Dominique Billy a consacrée à la sextine, pas un mot de *La Fleur inverse* de Roubaud, silence radio total sur les travaux de Batts au sujet du *Marientied*, et une bibliographie lipogrammatologique scandaleusement indigente, ré-

duite qu'elle est à deux notices, respectivement de Perec et Hans Hartje...¹²

Il faut admettre qu'une publication de ce genre ne peut que difficilement satisfaire tout le monde en tout. Et que, dans l'ensemble, on y apprend évidemment beaucoup de choses, à glaner sur le plan des données comme sur celui de leur intelligence, spécialement sur le sonnet et sur la très délicate question de la lecture idéologiquement contingente des formes. Le problème résiderait plutôt dans la démarche, et dans les moyens qu'elle se donne (ou renâcle à se donner) pour un rendement optimal de l'opération : s'il peut ne pas être tout à fait stérile de jeter pêle-mêle des considérations sur des réseaux onomatopéiques *de facto*, des discours sur des contraintes agissant au niveau de l'infra-signifiant comme le lipogramme, des observations portant sur des constances culturelles de registre ou d'usage comme dans le cas du limerick, le risque est grand d'aller rejoindre ce à quoi je ne crois pas qu'il fût question de s'assimiler, à savoir les «trésors de singularités».

Le titre de couverture se contenté en effet de «formes codifiées», mais l'objet se dédouble, dès l'avant-propos, en un «formes et genres codifiés» (p. 5) tantôt disjonctif, tantôt synonymisant, mais très vite inintelligible puisque la poésie elle-même est globalement appelée «genre» à la page suivante (également p. 139 : «un genre particulier, comme la poésie»). Le destin collocatif de chacun de ces termes est tout aussi embrouillé : si les «genres» peuvent également être «narratif» et «discursif» en superposition coextensive à «récit» et «poésie» (p. 154), les «formes» peuvent, elles, être «connues» (p. 139), «établies» (p. 140) «régulières» (p. 67), «fixes» (*ibid.* et p. 140) ou «fixées» (p. 140), mais on postule des «formes nouvelles dans le cadre du genre» (p. 94) ou «des dizaines de formes de sonnets différentes» (p. 87). Quant à ce qui permettrait de les reconnaître ou définir, ce sont parfois des «codes» ou des «règles» (p. 6 et, p. 8 : «règles formelles»); le «genre» qu'est le sonnet suppose un «cahier des charges» (p. 18) mais, lorsqu'on l'appelle «forme», il requerrait plus volontiers le respect de «contraintes» (p. 21). La contrainte est, elle, «langagière» (p. 54), assurément, mais devient «générique» lorsqu'on l'oppose au «réemploi assez libre de [la] forme» (p. 141), A quoi s'ajoutent «structures» (pp. 97 ou 142, parfois «codifiées» [p. 144]), «constructions» (p. 97) et autres «type» (p. 105) guère soucieux de clarification conceptuelle.

Facile, rétorquera-t-on. Et voilà bien des exigences de formaliste maniaque, peut-être hors de propos avec les prétentions de l'ouvrage. Mais l'affaire est moins badine qu'il n'y paraît, car sa difficulté ne se prouve dans ce volume que par la performance, par l'illustration, malgré qu'en aient les auteurs. Bref, essentiellement à leurs dépens, et jamais par la fermeté du protocole, jamais par le débat théorique. On ne s'y interroge pas sur la nature, commune ou différente, de ces curieux référents que l'on semble fuir plutôt que de courir après; pas plus qu'on ne se pose de question sur leur(s) statut(s) cognitifs), sur l'étagement linguistique, discursif

CRITIQUES

ou textuel de leur(s) fonctionnalité(s), ni sur ce que Ton peut licitement appeler «norme», «écart» ou «variante» : qui espère-t-on convaincre de la pertinence qu'il y aurait à parler de «codes» si ce n'est en s'obligeant à proposer des explicitations suffisamment claires de tels codes en même temps que des garanties fortes de «problématicité» de cette démarche, dès lors susceptible d'enseignements de quelque ampleur ? N'est-ce pas un excès de confiance sémasiologique que de supposer établis ces objets, si prompts à docilement se laisser étiqueter sous les complaisants vocables de «forme», «genre», «contrainte» ou tous autres ? Je persiste à penser que l'enjeu de telles opérations, si on ne les souhaite ni vaines ni trop aisément contestables, doit précisément être la mise à l'épreuve de ces catégories, qui, partant, se situeraient idéalement au point visé de la discussion plutôt qu'en son point de départ. (Eric Beaumatin).

Notes

'Quelques observations à la lumière opportune des attendus de l'auteur : si la formule ici proposée du *zadjad* est à-peu-près conforme au modal des pratiques «traditionnelles» répertoriées depuis l'aveugle de Cabra, il n'est pas déplacé de remarquer que l'origine ou l'identité arabe d'un *zéjel* exploité ou imité en ce qu'il procéderait par exemple des *muwassahat* reste controversée, pour ses convergences manifestes avec quantité d'autres strophismes ayant cours ailleurs qu'en Andalousie à date ancienne et justiciables d'un discours critique reposant sur l'hypothèse d'un plus vaste ensemble de «formes zéjélesques», la polémique à ce sujet, très ancienne bien qu'informée de dénominations relativement savantes et récentes, mêle inextricablement analyses strophiques, enquêtes historico-philologiques sur la réception et la transmission des textes, «contenus poétiques» et emblématisations culturelles outrancières. On se reportera sur ce point aux éclairantes contributions de F. Corriente, M. Morris et O. Zwartjes dans *Atalaya*. VIII (= E Beaumatin & M Garcia [dirs.], *Les Formes fixes de la poésie du moyen âge roman*, Paris, Klincksieck, 1997.

Par ailleurs, affirmer que «faire une sextine dans la tradition de la Renaissance relève d'un art achevé de la combinatoire des rimes» pourrait prêter à confusion, si l'on ne savait que de toute «tradition» il s'agissait de *mots-rimes* ne rimant précisément pas; ou alors faudrait-il d'abord s'entendre sur ce que Ton appelle «tradition», «Renaissance» et «sextine» Car c'est justement en France —et tardivement— que surgit la rime en sextine, donc en contexte de *déplacement*, de mésinterprétation d'ailleurs patente et, singulièrement pour les premières, de *traduction* : s'engageait alors plutôt, selon les termes de Pierre Lartigue, «la bataille sans merci de la sextine et de la rime» (*L'Héliçe d'écrire*. Paris, Les Belles-Lettres, 1994, pp 133sq.) et, avec elle, de Martin (1544) à Francis Lalanne, le problème contingent et passablement mal emmanché de certaine «tradition» spécifiquement française de la sextine Seul le comte de Gramont —mais plus tardivement encore ; *Satines*, Paris, Lemercier, 1872, pp 37-66— en a tiré des résultats non quelconques, à ajouter aux propriétés mathématiques de la quinine d'ordre six sur le point particulier de la «combinatoire des rimes», à savoir cet étonnant comportement de la formule abaabb, laquelle se trouve demeurer identique à elle-même à l'échelle strophique (àbaabb alternant avec babbaaj après chaque permutation (cf aussi le détail de ses recherches empiriques *ibid*, pp 26 sq).

Enfin, la définition du haïku comme «vers de trois segments de 5,7 et 5 syllabes avec une césure après le premier segment et comportant un mot qui évoque une saison» est pour le moins restrictive, et là encore dans le sens d'une digestion partielle et fortement exoculturelle. L'important traité de Koji Kawamoto [1991] récemment traduit en anglais (*The Poetics of Japanese Verse*, University of Tokyo Press, 2000) mérite à cet égard d'être consulté, qui, sur la base de subtiles propositions de métrique théorique et de poétique de l'image, rend compte de la difficulté de circonscrire cette tradition en termes de constance formelle au moyen de dénominations telles que «syllabes» etc.

²*Le Sonnet espagnol à l'époque franquiste : Fixité, transtextualité, métatextualité* (1998). Aujourd'hui disponible aux Presses Universitaires du Septentrion sous la réf. 28786 (ISBN 2-284-01751-7).

L'Encre et la Poudre. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

C'est-à-dire actifs ou visibles à partir de 1980; sont ici évoqués, entre autres : Antonio Carvajal, Luis Alberto de Cuenca, Luis Garcia Montera, José Garcia Nieto, Jon Juaristi, Carlos Marzal, Javier Salvago.

On peut se demander ce que signifie le postulat—habillé d'évidence constative—selon lequel «Bien sûr, toute syntaxe est abolie» dans le sonnet de Salvago, certes averbal et construit sur un seul mot trisyllabique par vers (pp. 72-73), mais d'une «lisibilité» plus qu'aisée, transparente même, dans son impeccable organisation en unités syntagmatiques {substantif-adjectif}. Car, à trop présupposer de la sorte une nécessaire comparabilité des organisations poétiques à la syntaxe de quelque «ordinaire» discursif on s'empêche sans doute d'accéder aux richesses du point de vue inverse—et à mon sens déjà pertinent quoique trop souvent ignoré s'agissant de poésie ancienne, renaissante ou classique—, à savoir que le poème construit plus qu'il ne reproduit : le risque est grand, en effet, de tomber dans les benoîts travers d'A. Gendre, selon qui Queneau tromperait un peu le lecteur sur la marchandise, au prétexte que certaines des combinaisons des *Cent mille milliards de poèmes* seraient «grammaticalement irrecevables» (cité dans le même volume par I. Chol, p. 141). Quant à la structure des tercets «garcilasistes», il faudrait ajouter à la nomenclature produite (p. 73) le modèle CDB.DBC, qui consiste à y remobiliser la rime «centrale» des quatrains embrassés : indépendamment de toute considération relative à sa postérité, ce modèle de tercets, utilisé au sonnet XXVI, n'est pas moins hapactique chez Garcilaso que ceux en CDE.CED ou CDE.ECD (CDE.DEC apparaissant non moins dominé, avec seulement deux occurrences dans son œuvre).

'*Acnéisme* : «mouvement d'avant-garde post-symboliste», pour reprendre les termes de l'auteur (p. 95).

Voir par exemple, pour renouveler un peu la réflexion, les propositions (partiales mais soigneusement fondées) de J an Baetens : *Ethique de la contrainte* (Louvain, Peeters, 1995) ou celles de Jean-Jacques Lecerclé, plus affines à la problématique en cause ici : *La Violence du langage* (Paris, P.U.F., 1996, avec notamment quelques belles pages sur les hétérogrammes perecquiens, à comparer avec celles que leur consacre aussi Baetens).

Et puis, pour ce qui est du *statut* des textes lipogrammatiques, n'y a-t-il pas contradiction à insister sur leur essentielle «rareté», leur discrétion, et tout à la fois se désoler de leur insuffisante accessibilité éditoriale, dont il faudrait tenir pour responsables les historiens de la littérature ? Sans renoncer à l'hypothèse généreuse qu'une lecture «potentialiste» des textes, inspirée de ceux à contraintes fortes, puisse pertinemment être appliquée à l'ensemble de la littérature passée, présente ou à venir, ne serait-il pas temps de s'interroger tout de même sans préjugé sur la *vocation* statutaire de ces mêmes textes à contraintes fortes et, singulièrement, des lipogrammes ? Que seraient-ils, pour les meilleurs d'entre eux, s'ils ne faisaient figure d'exception(s) ? La question mérite aussi d'être posée

CRITIQUES

de U réception de tels textes, non moins que celle —à reprendre à zéro— des «genres» ou textes possiblement qualifiables de «mineurs», ou encore celle du paradoxal traitement de *La Disparition* comme «paradigme» en même temps que comme «exception».

Tant qu'à faire, peut-être aurait-il été instructif de fournir aux lecteurs les références concrètes de quelques textes lipogrammatiques plus récents et/ou plus accessibles que d'autres sur le marché éditorial ou en bibliothèque. En plus des diverses traductions de *La Disparition*, signalons-en donc quelques-uns : la nouvelle lipogrammatique en *a* d'Alcalí y Herrera («Los dos soles de Toledo») peut être lue aux pp. 201-231 dans l'anthologie *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (ed. Evangelina Rodríguez. Madrid, Castalia, 1986 [«Clásicos Castalia», n° ISS]). Le fameux *romance* sans *o* qui termine la *Vida de Estebanillo Gonzalez* est accessible dans l'édition qu'en a réalisée Antonio Carre ira pour la collection de classiques universitaires de la maison Càtedra (Madrid, 1995) L'écrivain pseudonyme brésilien Odone Vontobel a publié un roman lipogrammatique en *a* en 1983, sous le titre *Desilusões de um só soluço* (São Paulo, Gepe, 144 p.). Le *Voyage autour du monde sans la lettre A* de Jacques Arago a été réédité, avec une préface de Jacques Roubaud et des illustrations de Topor (Paris, Les Autodidactes, 1994) *Die ZwiUinge* de Franz Rittler, a été l'objet d'un *reprint* augmenté d'une postface de Karl Riha (Heidelberg, Cari Winter Universitätsverlag, 1979). Quant aux textes d'Eugen Hdmlé, il s'agit de *Im Nachtzug nach Lyon* (Berlin, Plasma, 1993) et de *Knall und Fall in Lyon* (Berlin, Plasma, 1995).

Particulièrement en ce qu'il ne prévoit pas de place systématique pour les lipogrammes évitant une consonne autre que *r*, même s'ils sont rares (telles les odes asigmatiques de Pindare, qu'il mentionne pourtant), et parce que ce classement néglige le caractère nettement «vocalo-totalitaire» du recueil d'Alcalí y Herrera.

Xi Pécéc, «Histoire du lipogramme» [1969], in Oulipo, *La Littérature potentielle*. Paris, Gallimard. 1973 puis 1988 («Folio Essais»), p. 83.

"Sauf erreur de ma part lors du difficile et hâtif comptage auquel il m'a fallu me livrer, l'auteur n'ayant pas cru bon de nous en fournir le résultat, si elle l'a effectué; et à condition de ne compter que pour dix les *Cent mille milliards de sonnets*

"Si *U* Touber et *le Schlawe* sont bien mentionnés pour le domaine allemand, nulle trace, au chapitre des généralités, des bien courants Dragonetti (trouvères), Taviani (galicien), Frank (troubadours), Parramon (catalan), Horvath (hongrois), Martinon (français classique), Dutton ou, plus récemment, Gómez Bravo (chansonniers espagnols du XV siècle) parmi d'autres. Sans parler de rubriques inexistantes, comme celle que l'on aurait pu consacrer à la *canzone* et à ses divers avatars.

"Et encore ne s'agit-il que de l'étude contenue dans l'ouvrage dont on rend compte ici même !

Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy 11-18 juillet 1996. Sous la direction de Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy. Honoré Champion, « Champion-Varia », 2000, 500 p.

Colloque riche, nombreux et plurivoque. Ouverture par deux poètes :

Guy Goffette et Salah Stétié. Quelques études d'ensemble, comme celle de Jean-Louis Steinmetz, sur « Continuité et discontinuité dans la poésie de Verlaine », sur les figures (Jean-Pierre Bobillot), sur la poétique des noms propres (Jean-Michel Gouvard). Dommage que dans son étude des tercets verlainiens, Jean-Louis Aroui fasse l'impasse, quant au tercet monorimes, sur les « ternaires » introduits dans la poésie française par Auguste Brizeux. Benoît de Comulier donne une étude métrique rigoureuse et vigoureuse sur

les diverses formes de décasyllabes que Verlaine a empruntées à ses aînés et dont il a poussé au bout les possibilités. Le parallèle entre Banville et Verlaine par Philippe Andrès est historiquement intéressant, mais insuffisant quant à la comparaison des formes poétiques. Les articles sur l'esthétique de l'artifice (Arnaud Bernardet), et sur Verlaine décadent (Claude Zismann) apportent du nouveau sur le petit monde autour du poète, comme celui de Michael Pakenham sur « deux amis inconnus ». *In fine*, Steve Murphy pose les problèmes matériels et méthodologiques des nouvelles éditions de Verlaine. Les études historiques sont pratiquées « à la loupe », de la même façon que les études linguistiques, métriques, stylistiques, thématiques, et l'ensemble marquera une date dans le renouveau des études verlainiennes (en liaison avec les études rimbaldiennes, parnassiennes, des poètes décadents, etc., car tout se tient dans cette période faste de notre poésie). Par delà le mythe du poète maudit, l'un des plus riches inventeurs de formes de la poésie française méritait cette scrutation passionnée. (A. C.)

Poésie & Philosophie. Textes réunis par Jean-Claude Pinson et Pierre Thibaud. Rencontres de Marseille, 10, 11, 12 octobre 1997. Farrago, Tours / cipM, Marseille, 2000, 284 p.

La conception de la poésie que se font la plupart des intervenants est d'un tel vague qu'elle les amène à la confondre avec l'Être qu'a décliné un penseur allemand surestimé en France, et à monter en épingle les poètes jugés proches de lui. Au delà de ces rengaines philosophico-poétiques, on trouvera plus de grain à moudre dans des articles plus informatifs sur la poétique chez Platon, Aristote ou Vico, dans l'article de Dominique Buisset « Quelques mots sur Lucrèce », sur les jeux de langage et la métrique antique, ou dans celui de Gilles-Gaston Granger, « Imagination poétique, imagination scientifique ». Parmi les poètes, on retiendra les triades hegeliennes de Jean-Michel Maulpoix, et le panorama dressé par Christian Prigent dans un discours néo-avantgardiste qui doit mieux passer à l'oral. Le livre lui-même — couverture grise, comme grise est la théorie — est fort bien édité. Un lapsus typographique cependant, p. 175, qui fera rire en pensant à Freud : « Rien, cette écume, verge vers ». (A. C.)

« Dépôt », *Présages / La Différence*, Reims, 2001, 268 p. (Première journée internationale de Poésie, Moscou, 21 mars 2000).

Dans ce numéro spécial intitulé « Dépôt » (*DEn ' POesü*), consacré à la « Première journée internationale de Poésie », on apprend qu'Elena Katsuba est auteur de palindromes, et qu'elle anime avec le second le mouvement DOOS (Société protectrice des libellules). On peut y lire un remarquable poème de Konstantin Kedrov, « Miroir », qui est effectivement en miroir, selon une symétrie par rapport à un axe horizontal (palindrome de vers). On souhaite que des connexions s'établissent. (A. C.)

CRITIQUES

Les Romans à Clefs. Troisième Colloque des Invalides, 3 décembre 1999. Testes réunis par Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierrsens. « En marge », Tisson, Du Lé rot éditeur, 1999, 158 p.

Les romans à clefs relèvent de la contrainte sémantique, au même titre que l'énigme ou l'équivoque. C'est le thème du troisième colloque des Invalides (3 décembre 1999), un lieu de rencontre annuel entre chercheurs, universitaires ou indépendants, passionnés de lectures en tous genres, notamment du XIX^e siècle. Les organisateurs imposent aux orateurs une contrainte très dure : faire un exposé ne dépassant pas cinq minutes, strictement. La discussion qui suit peut être, elle, illimitée... Le résultat : trente vignettes critiques très variées sur des romans en tous genres (*Lui* de Louise Colet, *Odile* de Queneau, meus aussi un livre politiquement crypté de Paul Goma, un roman policier comme *Mystère en Sorbonne*, et même les best-sellers de Christine Deviers-Joncour), sur des essais (*Stratégie littéraire* de Fernand Divoire), sur des écrivains (Baudelaire, Bloy, Renée Vivien). À égalité, des exercices ou des témoignages d'écrivains : Michel Chaillou, Pierre Lartigue, Jacques Jouet (« Square Trouseau, roman à clefs »), Jean-Benoît Puech. Comme les colloques précédents (*Les à-côtés du siècle*, *Les ratés de la littérature*), un ouvrage des plus stimulants, où l'on grappille, mais qu'on finit par lire en entier, et dont on sort enrichi. Qu'il soit bien imprimé ne gâte rien : il faut un coupe-papier pour mériter ses pages de lecture, comme au bon vieux temps. (A. C.)

Mots croisés présentée par Alain Zalmanski

De tout temps l'homme a aimé croiser les bras et les mots. Peut-être est-ce pendant un repos dominical que le célèbre «arépo opéra rotas apero»... a été composé en grille. Mais les lettres de noblesse des mots croisés sont venus au début de siècle dernier avec un double intérêt : la construction de la grille par les *verbicrucistes*, avec le moins de cases noires et de chevilles possibles ET la recherche de définitions les plus courtes et les plus astucieuses possibles, afin de constituer pour le *cruciverbiste* une véritable énigme mettant son intelligence, sa culture et sa pensée parallèle au défi.

C'est dans cet esprit que Formules vous propose quelques contraintes liées aux mots croisés

1. Concours de définition sur la folle Io et son sabot d'enfer
2. Mots croisés minimum de René Droin (lesquels seront précédés des commentaires de l'auteur)

1. Concours de définition sur la folle Io et son sabot d'enfer

Dans l'avant-propos de son livre *Les Mots croisés* (POL, 1999) Georges Perec indique que "... J'ul ne saurait se déclarer mot-croisiste s'il n'était prêt à définir de 100 manières différentes la vache I O . I I ne désespérait pas y arriver un jour mais n'en était qu'à 28 seulement au moment où il écrivait ces lignes.

Parmi mes préférées : "Une rouge et une bleue", "Pratiqua l'amour vache", "A fini sur le pré", parmi d'autres thématiques comme "Cœur de lion", "morceau de brioche" ou "A vu pis". Chacun s'est déjà essayé à résoudre ou à composer des mots croisés - jeu de lettres hautement contraint - à qui Tristan Bernard, entre autres, a donné des lettres de noblesse. Il a donc été proposé à la liste OULIPO (oulipos C quatraran.ens.fi) un concours de définition(s) de notre bonne vache afin de compléter au moins à 100 la liste prévue par Georges Perec.

La traite d'été fut fructueuse avec 210 contributions (de très haut niveau comme on dit dans les congrès scientifiques) émanant de 16 contributeurs. Le choix fut donc difficile car de nombreuses définitions tournaient autour de thèmes similaires et il semble que le jury ait privilégié la concision d'une part, les définitions sortant des variations sur les classiques d'autre part. Comme il fallait bien un classement c'est le quintet suivant qui est sorti. En fait un auteur avait deux définitions parmi les 5 premières et il a été considéré que les gagnants l'étaient pour l'ensemble de leurs envois, ce qui libérait une place en finale.

JEUX

- 1 Dix (Jean-Claude Breton)
- 2 A dû dire : quel mufle ! (Frédéric Schmitter)
- 3 Jupiter a tourné autour, maintenant c'est le contraire (René Droin)
- 4 Ego italien. (Olivier Kayser)
- 5 Elle erra au fil du taon (Pierre-Yves Carlot)

qui recevront chacun un exemplaire de la revue Formules, la revue vachement contrainte.

A noter que l'avant dernière réponse — hors concours et involontaire — émane de Guy Brouty soi-même dans son problème n° 627 de Télérama (22-28 septembre) : “Changea d'allure”. La première arrivée est “Satellite d'une grande puissance” (Nicolas Graner) et la dernière est “Cow-girl” (Robert Rapilly).

On trouvera ci-après un échantillon représentatif de 80 définitions de notre vache mise à nu dans lesquelles les contributeurs reconnaîtront leurs veaux mythologiques, astronomiques, calem-bourriques, géographiques, ou phonétiques.

Eructe en souffrant tout autour de la planète à la cuisse rouge
Satellite d'une grande puissance
Découverte par Zeus, puis par Galilée, mais pas de la même façon.
Tourne toujours autour de Jupiter.
Elle aurait pu être ourse
En étemelle orbite autour de celui qui l'aima
Jupiter a tourné autour, maintenant c'est le contraire
Imaginaire apostrophe
Dix
C'est l'Institut Océanographique
Ego italien,
iode, oxygène
Donne méthodiquement un PV à l'OULIPO (méthode S-7)
X chez les Arabes
Amère grand-mère de Belos et d'Agenor
Encornée pour qu'une épouse pense ne pas être cornette
Fut à Jupiter ce que Jupiter fut à Europe
Sœur d'Adraste, AegiaJee et Phoronée
Soigna Zeus sur le mont Dicté
Un golfe, un ordre et une colonne rappellent sa mémoire
Vache de nymphette
Mal cotée i l'Argus
Héroïne d'une antique saga pastorale
Jalousie et transfiguration sont les mamelles d'un divin amour
Paon et Taon, l'un la garda l'autre la fit fuir
Son berger y laissa des plumes
À l'origine du principal dialecte grec
Mollusque de la famille de la mëlante
Un paon du jour
Inachts ou Vanessa
On peut dire qu'Ino n'eut pas de haine pour elle
Est arrivée sans qu'on sonne (définition phonétique)
À renvers chez le roi, dans l'ordre chez l'idiot
Au cœur d'un viol
Aurait pu finir comme carpaccio
Contenue dans un ion
Début et fin d'intro
Sensé, le 007
Son début vaut sa fin quand il s'agit de mettre les voiles (Hisse et Haut)

Un pioupiou l'a deux fois en son sein
 Au bout du patio
 Contenue dans les prions (ou vice versa ?)
 Est toute en émotion
 La réponse est dans la question
 Les idiots l'ont à cœur
 La perdant l'otarie devient une tare, (inversé)
 Est retournée chez DROIN (devinez qui a signé cette définition !)
 Miss Informatique?
 Voyelles sans eau
 Un lion sans aile ni haine ça fait une vache
 Vache d'enlever à Scipion essai, pays et aine
 Ni folle, ni guêpe
 Alla de mâle en pis
 Bovine combine
 Dure à droite et elle est salée
 A dû dire : quel mufle !
 Finalement, c'est elle qui eut les cornes
 On la voit venir avec ses gros sabots...
 Si elle avait anglaise, elle aurait été folle.
 Quand la droiture fait bon ménage avec la rondeur
 Adulée, pour Zeus.
 Ainsi Héra fit l'ure taire.
 Argus l'eut à l'œil, mais lequel ?
 Cette prêtresse d'Héra aurait pu être une vierge folle, par les temps qui courent...
 Cette taure eut tort d'être aimée d'un Thor grec.
 Dame pis pis ?
 Héra aurait aimé lui tailler une bavette
 La taure au macho.
 Marguerite ancienne.
 Nympe sabotée.
 Par cent, projet de Péc.
 Par Héra tard elle erra taure.
 Quand Héra pratique l'usage.
 Sacrée vache.
 Sans elles, les nouilles deviennent nulles, quand on les retourne.
 Si femme, si vache.
 Une vacherie de Zeus à Héra.
 Voyagea en limousine.
 Voyelles vachement connues... et cornues.
 Zeus aime son corps nu, Héra la préféra comue.
 D'aimable en pis
 Elle erra au fil du taon
 Fille du Fleuve elle finit à terre
 Bête à concours (de définitions bien sûr)
 Breuvage Scandinave qui n'a rien à voir avec l'hydromel (Thor boit Io)
 Ce qui lui est arrivé aurait pu la faire tourner en bourrique
 Elle a passé le Bosphore, évidemment

2. Mots croisés minimum de René Droin

Quand il est question de mots croisés, le terme "définition" est particulièrement mal choisi. En effet une définition (par définition...) ne doit pas trop définir le mot à trouver, mais seulement donner des pistes pour la recherche (les Anglais disent d'ailleurs "due", c'est-à-dire indice).

Prenons un exemple. Soit à trouver un mot de huit lettres. Avec des définitions de moins en moins "définissantes", on a :

- "Instrument utilisé par le menuisier pour tracer des lignes parallèles à l'arête d'une pièce de bois". C'est la "définition" du dictionnaire pour

JEUX

TRUSQUIN. Un seul mot peut convenir, il n'y a qu'une solution.

- "Instrument utilisé par le menuisier pour tracer des lignes" : au TRUSQUIN viennent s'ajouter la RAINETTE et le TRACERET.

- "Instrument utilisé par le menuisier" : la liste s'allonge, AFFILOIR, BESAIGUE, CHEVILLE, EMPENOIR, GRATTOIR, MORDACHE, POINTEAU, SIMBLEAU, TENAILLE, TIRECLOU, peuvent convenir.

- "Instrument" : la liste des instruments utilisés par différents métiers, y compris les instruments de musique, comporterait plusieurs dizaines de noms.

- "Nom" : il n'y a que l'embaras du choix (plusieurs milliers de réponses possibles).

- "Mot" : c'est encore pire (13 000 mots de huit lettres dans le Petit Larousse, plus les féminins, les pluriels, et les formes conjuguées : plusieurs dizaines de milliers).

- et enfin "Lettres" (ce qui, cas extrême, correspond en fait à l'absence de définition) : on obtient le nombre de combinaisons que l'on peut faire en prenant 26 lettres, huit par huit, soit... quelques dizaines de milliards !

Et pourtant, le problème qui suit, malgré ses définitions, peu "définissantes", c'est le moins que l'on puisse en dire, est parfaitement soluble. Il n'y a pas de piège, tout est normal. Il faut simplement savoir que les "mots" à trouver sont les mots du dictionnaire, c'est-à-dire sous la forme sous laquelle se présente leur entrée dans le dictionnaire¹ (ce qui exclut les féminins et les pluriels qui ne satisfont pas à cette condition, ainsi que les formes des verbes autres que l'infinitif). La définition "Lettre" signifie que l'on a affaire à plusieurs fois la même lettre, la définition «Lettres» à des lettres différentes. Sauf indication contraire, les «noms» sont des noms communs. A vous de jouer !

¹ Le dictionnaire de référence est le Petit Larousse 1992 (et le dictionnaire Larousse des

Mots Croisés qui en a été tiré).

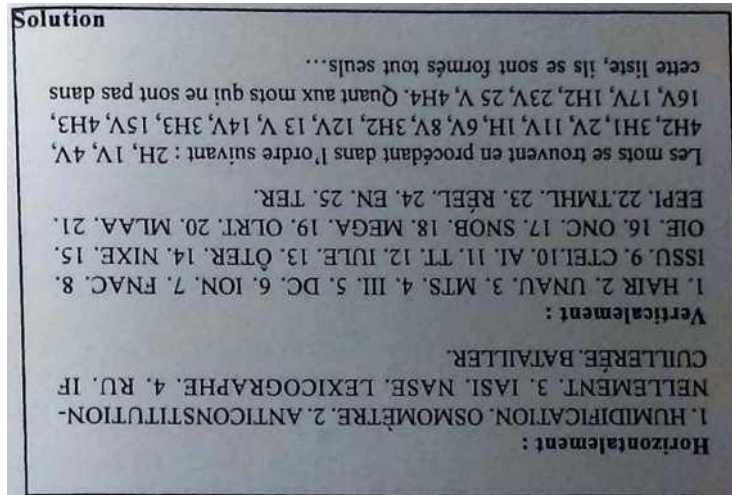
Horizontalement.

1. Mot Mot 2. Mot 3. Nom propre. Mot. Mot. 4. Lettres, Nom. Mot Mot.

Verticalement.

1. Verbe. 2. Nom. 3. Lettres. 4. Lettre. 5. Lettres. 6. Nom propre 7. Lettres. 8. Mot. 9. Lettres. 10. Lettres. 11. Lettre. 12. Mot. 13. Verbe. 14. Mot 15. Mot 16. Mot 17. Mot. 18. Mot. 19. Lettres. 20. Lettres. 21. Lettres. 22. Consonnes. 23. Mot 24. Lettres. 25. Adverbe.





Errata

Revue TEM13/ Formules S, p.99

Cette note aurait dû être imprimée à la fin du texte de Claudette Oriol-Boyer, « L'Affaire du faux plagiat ».

Ce texte a déjà été publié en « avant-première », en 1992, dans la revue *Recherches et Travaux* n° 41, « Hommage à René Bourgeois », Université de Grenoble III, janvier 1992. « L'affaire du faux plagiat » reprend en la transformant et en lui ajoutant plusieurs rebondissements l'histoire racontée par Georges Maurevert, en 1924, sous le titre *L'affaire du grand plagiat* (Amiens, Librairie Edgar Malfère, Collection « Bibliothèque du Hérisson », 1924). Maurevert est d'ailleurs mentionné dans la nouvelle comme une source possible du plagiat... Le texte de Maurevert m'avait été indiqué par Daniel Bilous, en 1991, au cours d'une conversation où je lui confiais mon projet d'écrire une nouvelle policière sur une affaire de faux plagiat. Après la lecture de Maurevert, j'ai utilisé son récit comme tremplin pour en écrire un autre, un peu à la manière de Jean Lahougue réécrivant et prolongeant *La Méprise* de Nabokov dans sa nouvelle intitulée «La ressemblance» (in *La ressemblance et autres abus de langage*, Ed. Les Impressions Nouvelles, 1989). Le récit de Maurevert est en effet très simple : un homme, Philibert Destaing dénonce son meilleur ami Ludovic Marcieu comme plagiaire. Il prouve en effet que son roman *Amour vainqueur* est un plagiat de *Love 's Joy* roman d'un auteur australien. Ludovic Marcieu en meurt. Quelque temps après, avant d'être tué, Philibert Destaing avoue avoir lui-même écrit *Love 's Joy*, en traduisant tout simplement *Amour vainqueur*, pour se venger de Ludovic Marcieu qui lui avait volé la femme qu'il aimait. On retrouve le même thème exploité en 1993 par Jean-Jacques Fiechter dans son premier roman intitulé *Tiré à part*, sous-titré *Un crime dont l'arme est un roman* (Ed. Denoël, 1993), livre adapté ensuite à l'écran par Bernard Rapp dans un film du même titre.

Achevé d'imprimer en avril 2002
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery
58500 Qamecy
Dépôt légal : avril 2002
Numéro d'impression : 204056

Imprimé en France

