



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras /11-12

Máster el Francés
en el ámbito profesional:
de los conocimientos
teóricos a las
competencias profesionales



**Du Voyage d'Hiver
de Georges Perec
au Voyage d'Hier de
Jacques Roubaud.
Toute œuvre d'Art
est-elle le miroir
d'une autre?**
Tessa Demichel



Table des matières

Remerciements	5
Résumé	6
Introduction	8
Chapitre premier : LA RECHERCHE D'UNE FILIATION	14
1. Georges Perec et l'OuLiPo	15
1.1. Un temps des retours	17
1.2. La méthode	19
1.3. Les notions d'intertextualité et de plagiat par anticipation	26
2. Une esthétique du questionnement	31
2.1. Un héros en quête de réponses	31
2.2. L'attitude « questionnante » de l'auteur	32
3. Une difficile quête identitaire	35
3.1. Un voyage vers les origines	35
3.2. Le structuralisme : un <i>récit-puzzle</i>	38
Chapitre second : LA MORT DE L'ART OU UN SCEPTICISME	
EPISTEMOLOGIQUE	41
4. Une désacralisation de l'Art	42
4.1. La guerre comme épisode destructeur	42
4.2. La question de la mémoire	44
4.3. Une filiation en doute : la question du faux	47
5. Une condamnation à la répétition	51
5.1. Un héritage littéraire trop lourd à assumer ?	51
5.2. L'Histoire comme Eternel Retour	53
5.3. Etude comparée : <i>Un Cabinet d'Amateur</i> de Georges Perec	54

Table des matières

6. La démission de la figure moderniste du Créateur	58
6.1. L'illusion de la création	58
6.2. Le « réalisme citationnel »	59
6.3. La fin d'un mythe	62
 Chapitre troisième : L'ŒUVRE D'ART CONTEMPORAINE : UNE REECRITURE CREATIVE ? Etude du Voyage d'Hiver de Jacques Roubaud.	 65
 7. <i>Le Voyage d'Hier</i> : une œuvre spéculaire	66
7.1. Un jeu de miroir, entre imitation et innovation	66
7.2. Une potentialité mise en œuvre	70
7.3. Une parenté enfin retrouvée	72
 8. Une nouvelle définition de la Création	76
8.1. Une création collective : le dialogisme	76
8.2. Une littérature auto réflexive	78
8.3. Plagier pour mieux créer : la réécriture comme principe générateur de texte.	81
 9. La boucle est bouclée ? Conclusions préliminaires	84
 Conclusion	87
 Références bibliographiques	91
 Annexe	98

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma professeure et tutrice, Madame Patricia Martínez, (spécialiste de Yves Bonnefoy, lui-même et en son temps tuteur de Jacques Roubaud... les hasards existent-ils ?) J'ai eu la chance de pouvoir assister à ses cours durant cette année de Master et je n'ai cessé de lui adresser un grand merci, en quittant la salle de classe, pour la qualité de son enseignement, sa précision et son écoute bienveillante. Je tiens aujourd'hui à renouveler ces remerciements et lui exprimer ma gratitude, tant pour ses encouragements que pour la confiance et la liberté qu'elle a bien voulu m'accorder durant ce travail de recherche. J'espère que le résultat en sera digne.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur André Bénit, Madame Pilar Suárez et Madame Arlette Végliá, membres du jury, qui me font l'honneur de juger ce mémoire.

J'adresse toute ma reconnaissance à Jacques Roubaud qui a bien voulu m'accorder un peu de son temps et répondre à mes questions. Cette brève correspondance a sans nul doute enrichi mon travail, et je l'en remercie.

Mes pensées vont à Eric, tout jeune Docteur en mathématiques et grand ami, qui m'a adressé documents, encouragements et explications. Je pense également à Carole, à Daniel et à son projet de *Cine sin autor*, si semblable par certains points à mes recherches, à Llanos et sa calculatrice, à ma grand-mère Suzanne, à Célia et à Eline, et à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont encouragée à poursuivre ce projet.

Un grand merci à Sira, illustratrice de génie, pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée dans l'élaboration du diagramme, pour les encouragements et le temps qu'elle m'a consacré, pour lire « *¡por lo menos cinco veces!* » l'œuvre de Georges Perec et faire preuve d'un enthousiasme sans faille. Au risque de heurter sa modestie, tant de dévouement et de gentillesse de sa part ne peuvent que susciter l'admiration.

Je n'oublie certainement pas Geneviève, qui a relu et corrigé ce mémoire. Merci de m'avoir transmis ta curiosité et ta passion pour les livres, me démontrer que savoir c'est exister davantage et apprendre s'émerveiller un peu plus. Je te dédie ce travail.

Résumé

Dans ce travail de fin de Master, nous étudions deux œuvres de la littérature française du XX^e siècle. La première, *Le Voyage d'Hiver* est de Georges Perec, et la seconde, *Le Voyage d'Hier*, de Jacques Roubaud.

Ce corpus est modestement, et lorsque nous l'avons jugé opportun, élargi. Ainsi, cette étude abordera également de manière succincte *Un Cabinet d'Amateur*, *Le Condottière*, ainsi que d'autres œuvres majeures de Georges Perec.

La motivation principale en est l'étude de la conception de Création dans la littérature française contemporaine, ainsi que de ses enjeux.

Outre l'introduction et la conclusion, ce document comporte trois chapitres.

Le premier est conditionné par le choix de notre corpus, qui nous amène inévitablement à mentionner le groupe littéraire dont Georges Perec et Jacques Roubaud font partie : l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Il présente également la problématique génétique et originelle du *Voyage d'Hiver*.

Le second chapitre est dédié au postulat de la mort de l'Art dans la littérature française contemporaine. Nous y abordons différents points tels que la désacralisation de l'Art, l'imitation et le mythe romantique du Créateur.

Le troisième et dernier chapitre se penche sur *Le Voyage d'Hier* de Jacques Roubaud, et sur l'hypothèse d'une nouvelle modalité de Création dans la littérature française contemporaine : celle d'une réécriture créative.

Mots-clefs

Georges Perec, Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hiver*, *Le Voyage d'Hier*, littérature française contemporaine, Oulipo, contrainte, Art, plagiat par anticipation, miroir, imitation, Création, intertextualité, réécriture.

Introduction

Mon lot, c'est seulement l'illusion !¹

Après le traumatisme de la seconde guerre mondiale, l'homme s'est trouvé face à un nouveau paradigme aussi bien épistémologique qu'existentiel. La sensation d'une dissolution de l'être, combinée à un renouveau nécessaire de la société, entraînent l'homme dans une ère de changement, qui trouvera ses répercussions dans l'Art. En effet, bien souvent lorsque l'homme change, sa conception de l'Art aussi se modifie.

Nombreux sont les artistes et intellectuels français à avoir fait part dans leurs œuvres de la blessure due au conflit. L'existentialisme, le Nouveau Roman, l'intérêt croissant porté au langage, ou encore le développement sans précédent de la critique littéraire manifestent une nécessité de bouleversement de l'ordre établi. La notion de vérité est remise en question, puisque tout a été détruit. L'anéantissement de ces fondations, la perte des croyances et la complexe relation au monde qui s'instaure en France poussent les artistes à mettre en doute la notion d'innovation.

Cette nouvelle conception de l'Art qui surgit après la seconde guerre mondiale dans la Littérature française est particulièrement notable dans un petit récit publié en 1979 intitulé *Le Voyage d'Hiver*. Georges Perec y présente un jeune professeur de lettres, Vincent Degraël, qui, en visite chez des amis au Havre à la veille de la seconde guerre mondiale, découvre dans une bibliothèque l'œuvre d'un auteur inconnu, *Le Voyage d'Hiver*. Frappé par les similitudes qui existent avec d'autres textes, Degraël en vient à penser que son auteur, Hugo Vernier, n'est rien

¹ *Le Voyage d'Hiver* de Franz Schubert, « *Täuschung* », D.911-19.

d'autre qu'un faussaire qui aurait plagié tous les grands. Ou plus incroyable encore, qu'il s'agit d'un « plagiat par anticipation ». Mais très vite, il se rend compte que la vérité est plus triviale, et que beaucoup de chefs d'œuvres de la littérature française ne sont en fait que des plagiats de l'œuvre de Vernier.

Cet argument va permettre à Perec de jouer sur le principe du « plagiat par anticipation », et d'engager une réflexion sur le faux en art. Le titre de l'ouvrage, emprunté à un opéra de Schubert, semble déjà nous mettre sur la voie : la création serait morte, l'ultime alternative pour les artistes consistant à s'approprier ce qui a déjà été fait.

D'ailleurs, si l'on s'aventure un peu plus dans cette hypothèse de gémellité des deux œuvres, on se rend vite compte que les similitudes ne se limitent pas qu'au titre. Ces ressemblances sont d'ailleurs triples, puisque les trois *Voyage(s) d'Hiver* dont il est fait question, ceux de Schubert, de Perec mais aussi celui d'Hugo Vernier, le personnage fictif perecquien, ont tout l'air de s'emboîter comme des poupées russes.

Winterreise (Le Voyage d'Hiver) de Franz Schubert, écrit en 1827 un an avant sa mort, est un cycle composé de vingt-quatre lieder² en mode mineur. Il s'agit d'une œuvre mélancolique, submergée par des sentiments de désespoir et de solitude, tant de son compositeur que de son personnage principal, jeune homme délaissé par l'aimée. En effet, au moment de l'écriture de son *Voyage d'Hiver*, Schubert était malade, ruiné et dévasté par la mort de son modèle, Beethoven. Il composera alors une œuvre mettant en scène un héros qui s'engage dans une sorte de voyage initiatique aboutissant à la solitude et la mort. Dès le premier lied, le jeune homme, meurtri par l'inconstance de la femme qu'il aime, lui dit ses adieux et quitte la maison. Il fuit la ville, la société des hommes, pour s'enfoncer dans des paysages désolés. Entrant petit à petit dans un délire existentiel, il finira par souhaiter sa propre mort et la rencontrer, sous les traits d'un vieux joueur de vielle.

² Lied, lieder : « Courte pièce de musique vocale, de caractère populaire ou savant, chantée sur un texte en langue germanique. », *Dictionnaire du Trésor de la Langue française*.

Schubert organise ce voyage en deux étapes. Nous assistons tout d'abord au deuil de l'amour, aux lamentations de son personnage, puis à sa résignation, son refus de toute vie sur terre. Cette construction en deux parties ne nous est pas étrangère. En effet, Georges Perec, dans son *Voyage d'Hiver*, relate l'existence d'une œuvre éponyme, celle d'Hugo Vernier, et nous la présente en ces termes : « *Le livre était divisé en deux parties.* »

Simple coïncidence ? L'étrangeté des similitudes nous convainc peut-être davantage si l'on poursuit la lecture : « *La première [partie], la plus courte, retraçait en termes sibyllins un voyage aux allures initiatiques, dont il semblait bien que chaque étape avait été marquée par un échec, et au terme duquel le héros anonyme, un homme dont tout laisser supposer qu'il était jeune, arrivait au bord d'un lac noyé dans une brume épaisse* »³.

Mêmes paysages désertiques et glacés, même voyage, même errance. Les ressemblances entre ces héros anonymes se font de plus en plus concrètes quand est convoquée, dans l'un et l'autre des récits, l'image de la mort, symbolisée sous les traits d'« *un vieil homme et une vieille femme [...] drapés dans de longues capes noires* » chez Perec et d'un joueur de vielle chez Schubert. Les deux auteurs font également référence à une auberge : le personnage perecquien pénètre dans une demeure à la décoration sommaire où « *sur la table un repas avait été préparé* »⁴ et Schubert choisit précisément « *l'auberge* » pour titre de son vingt-et-unième lied.

Le Voyage d'Hiver de Georges Perec, et plus précisément son *Voyage* fictif, celui d'Hugo Vernier, semblent construits sur le même moule que celui de Franz Schubert. Et cela n'est pas tout. Car il faudrait convoquer un quatrième texte, celui du poète allemand Wilhelm Müller, auteur des textes dont s'est inspiré Schubert pour l'écriture de son *Voyage* ! Plus incroyable encore est la genèse de cet opéra : en février 1827, alors que Schubert est hébergé par Franz von Schober, il découvre par hasard dans la bibliothèque de son ami un cycle de poèmes de Müller, intitulé *Le*

³ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 18. ISBN : 2-907913-53-0.

⁴ *Ibid.*, page 19.

Voyage d'Hiver. Cela ne nous fait-il pas penser à notre héros pereccien, Vincent Degraël, qui en explorant la bibliothèque de ses hôtes découvre le fameux volume ? Et que penser du fait que Schubert découvre quelques mois plus tard, en automne, une seconde série de poèmes de Müller, la met immédiatement en musique et la baptise « Suite du Voyage d'Hiver » ? *Le Voyage d'Hier* de Jacques Roubaud, n'est-elle pas une « Suite », elle aussi ?

Ces œuvres imbriquées, telles des poupées russes, ces parallélismes tant thématiques que génétiques, nous amènent à une première constatation : l'Art serait condamné à la répétition. La création étant désormais impossible, l'imitation resterait la seule voie d'expression pour l'artiste. L'œuvre, qui se nourrit de milliers d'autres, ne serait alors qu'une reproduction à l'infini d'autres œuvres érigées en modèles. Ainsi, *Le Voyage d'Hiver* d'Hugo Vernier est, nous apprend Georges Perec, « une mosaïque dont presque chaque pièce était l'œuvre d'une autre. »⁵

Mais alors, quelle conception de l'Art se dégage de cette nouvelle ère de la Littérature contemporaine ? Et de nos jours, que peut réellement la Littérature ? Quelle fonction est accordée à celle-ci ?

Jouissant d'un héritage sans limites, l'Art est-il encore capable de Création ? Ou au contraire l'artiste est-il condamné à l'imitation ?

Deux hypothèses viendront probablement se confronter. L'une consiste à penser que la Littérature française contemporaine signe l'arrêt de mort de l'Art, l'aveu d'une création impossible. Cette conception de l'Art envisage l'imitation comme seule voie d'expression pour l'artiste.

L'autre hypothèse, elle, envisage la réécriture comme une opportunité de création, comme le chemin idéal générateur et « impulseur » d'Art, tout aussi bien qu'une opportunité pour l'artiste de réfléchir sur son acte de (re)création. Dans ce cas, l'œuvre d'art contemporaine ne serait pas alors un simple et banal miroir, reflet

⁵ *Ibid.*, page 23.

d'une autre œuvre, mais un miroir magique, critique, capable de révéler à l'artiste et au monde *l'envers du décor*.

L'objectif de ce travail n'étant pas celui d'une étude comparée à proprement parler entre les deux œuvres de Georges Perec et Jacques Roubaud, il a semblé préférable d'envisager le titre davantage comme un chemin qui nous fera voyager de l'une à l'autre : « Du *Voyage d'Hiver* au *Voyage d'Hier* ». Cet itinéraire nous permettra de créer un pont mais aussi d'évaluer la distance qui existe entre ces deux œuvres si semblables.

Mon choix pour cet objet de travail est lui aussi le fruit d'un itinéraire, marqué tout d'abord par mon intérêt croissant pour la métalittérature, mais aussi par la réalisation d'un premier dossier ayant pour titre « *Le Voyage d'Hiver* de Georges Perec : une esthétique au service d'un message philosophique ». Animée par ma professeure, Patricia Martínez, et considérant les vastes possibilités d'ouverture du sujet, j'ai donc choisi de poursuivre cette investigation dans un champ plus large. Mon choix s'est vu confirmé par la suite aux vues des rares publications réalisées sur ce sujet. En effet, à ce jour, seuls deux mémoires et un article concernant cette œuvre de Perec et ses suites oulipiennes ont été recensés.

Afin de développer cette lecture du champ de la création contemporaine, nous nous proposons d'engager notre réflexion autour de trois volets : l'analyse d'une recherche de filiation de l'œuvre d'art, le présupposé d'une mort de l'Art, et, enfin, la possibilité d'une réécriture créative.

Cette étude ne saurait s'envisager sans une analyse précise du groupe littéraire dont font partie tout aussi bien Perec que Roubaud : l'OuLiPo. Cette analyse initiale nous permettra de poser les bases de l'esthétique littéraire contemporaine, et de comprendre le concept de « plagiat par anticipation », primordial en ce qui concerne notre corpus.

Par la suite, nous essaierons de mettre en exergue la conception de l'Art véhiculée par Georges Perec dans son *Voyage d'Hiver*, en nous arrêtant brièvement sur l'une de ses « œuvres en miroir », *Un Cabinet d'amateur*. Enfin, l'analyse du *Voyage d'Hier* de Jacques Roubaud nous permettra d'envisager un cas pratique d'imitation à partir d'un modèle, ou de recreation, selon les différentes hypothèses auxquelles nous nous confronterons.

Chapitre premier

LA RECHERCHE D'UNE FILIATION

1. Georges Perec et l'OuLiPo

- 1.1. Un temps des retours
- 1.2. La méthode
- 1.3. Les notions d'intertextualité et de plagiat par anticipation

2. Une esthétique du questionnement

- 2.1. Un héros en quête de réponses
- 2.2 L'attitude « questionnante » de l'auteur

3. Une difficile quête identitaire

- 3.1. Un voyage vers les origines
- 3.2. Le structuralisme : un *récit-puzzle*

1. Georges Perec et l'OuLiPo

*« L'oulipien est un rat
qui construit lui-même le labyrinthe
dont il se propose de sortir ».⁶*

Georges Perec, François le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Lescure, Italo Calvino, Jacques Bens, ou encore Jacques Roubaud, qu'ils sont nombreux à s'être faits « rats » !

Alors, dédaléens, les oulipiens ? Si tout texte oulipien est vraisemblablement ce labyrinthe dans lequel les auteurs s'enferment délibérément, la question est de savoir s'ils ont trouvé leur « fil d'Ariane ».

Car l'Oulipo semble avoir encore de belles années devant lui. Les membres décédés, comme Georges Perec, sont tout simplement « excusés » des réunions mensuelles parisiennes. Depuis sa création en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, l'Ouvroir poursuit son chemin labyrinthique, celui de l'énigme de la littérature, et ne semble pas vouloir s'arrêter là, pour notre plus grand plaisir. Alors est-il impossible de sortir de ce dédale ? Ou est-il trop tentant de rester cloîtré dans la potentialité d'une parole peut-être infinie, non pas « celle de la littérature faite, [mais] celle de la littérature à faire. »⁷ ?

Mais revenons aux commencements : fondé par François Le Lionnais en 1960, suivi de près par Raymond Queneau, l'Ouvroir de Littérature Potentielle ne constitue ni une école ni un mouvement littéraire. Il s'agit, comme son nom l'indique, d'un « ouvroir », d'un groupe de travail destiné à explorer les potentialités de la langue et donc, de la littérature.

⁶ Compte rendu de la séance du 5 avril 1961. Oulipo, *La littérature potentielle*, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1973, page 36.

⁷ Oulipo, *La Littérature potentielle*, « Petite histoire de l'Oulipo », Jean Lescure, éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 31. ISBN : 978-2-07-032478-1.

La première réunion du groupe se déroula le jeudi 24 novembre 1960 dans la cave d'un restaurant parisien, « Le Vrai Gascon », 82 rue du Bac. Étaient présents Jacques Bens, nommé secrétaire, Jean Queval, Raymond Queneau, Jean Lescure, François le Lionnais, Jacques Duchateau et Claude Berge. A cette époque, L'Oulipo ne s'appelait pas encore l'Oulipo. Il s'agissait du S. L. E., contraction de *sélitex*, pour « séminaire de littérature expérimentale ». Ce n'est qu'un mois plus tard, en décembre 1960, que le groupe choisira d'insérer les notions d'ouverture et de potentialité à sa démarche, en se baptisant *Oulipo*. Très vite, viendront se joindre aux réunions Albert-Marie Schmidt, ainsi que des « correspondants étrangers », tels que Marcel Duchamp, André Blavier, Ross Chambers, Stanley Chapman, Italo Calvino. Et, fidèle à son ambition d'ouverture, l'Ouvroir accueillera, entre autres, Jacques Roubaud en 1966, Marcel Bénabou en 1970, ou encore, en 1967, Georges Perec.

Ce dernier, écrivain français d'origine polonaise, né le 7 mars 1936 et décédé le 3 mars 1982, reste l'un des membres emblématiques du groupe. Ses jeux de mots, ses lipogrammes, ses listes construites à la manière des pièces d'un puzzle, feront de lui un chef de file des expérimentations ludico-formelles, si chères à l'Oulipo.

En parlant de l'œuvre flaubertienne, il disait :

*« Chez Flaubert, pour moi, il n'y a pas du tout de vision morale bien qu'il y ait des personnages qui soient tout à fait porteurs de messages. Disons de « messages », entre guillemets. Mais en fait c'est tellement débordé par la préoccupation esthétique ! »*⁸

Quand on sait l'admiration que Georges Perec portait à Flaubert, il va sans dire que ces propos de l'auteur représentent l'aveu sincère d'un héritage, d'une dette envers le célèbre écrivain, d'un sentiment d'appartenance.

⁸ Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, éd. Le Castor Astral, Bedous, 1989, page 29.

Et, à la lecture de l'œuvre perecquienne, le lecteur en quête de réponses ou de messages philosophiques et moraux peut en effet se trouver, dans un premier temps, déçu. Car dans aucun de ses écrits nous ne trouverons de dogmes, de sentences ou de jugement moral. L'attention du lecteur se porte davantage sur l'esthétique et la forme, particulièrement soignée et pensée par Perec.

En digne représentant de l'Oulipo, Georges Perec aimait à s'attarder sur la forme de ses écrits, et produire de nouvelles structures destinées à encourager la création. Animé par le principe de la contrainte, il écrira en 1969 *La Disparition*, roman qui s'interdit la lettre « e », puis *Les Revenentes*, en 1972, qui n'autorise cette fois que l'utilisation de cette même lettre, seule voyelle acceptée. Il continuera ses recherches formelles en 1978 avec les fragments de *Je me souviens*, puis le puzzle de *La Vie mode d'emploi*.

Cette passion avouée pour l'œuvre de Flaubert, au-delà de la préoccupation esthétique commune, est aussi pour Georges Perec l'aveu d'une tendance à un retour sur les œuvres passées. Un temps des retours, nous allons le voir, typiquement oulipien.

1.1. Un temps des retours

Lorsque Jean Lescure, retraçant une brève histoire de l'Oulipo, rend compte des préoccupations premières du groupe, il s'exprime en ces termes :

« Les premiers travaux marquèrent aussitôt le souci d'inscrire l'Oulipo dans une histoire. L'Oulipo ne prétendait pas innover à tout prix. Les premières communications portèrent sur des œuvres anciennes, présentant toutes le caractère de pouvoir servir d'ancêtres, sinon toujours de modèles, aux travaux que nous souhaitions mettre en train. »⁹

⁹ Oulipo, *La Littérature potentielle*, « Petite histoire de l'Oulipo », Jean Lescure, éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 27.

Loin de vouloir rejeter les œuvres passées au nom d'un prétendu modernisme, les oulipiens entendent donc au contraire redécouvrir la littérature ancienne et en fomenter la lecture. Ce temps des retours est primordial pour le groupe, qui ne se considère pas innovateur mais digne héritier d'une tradition littéraire vieille de plusieurs siècles. La démarche de l'Oulipo est donc inscrite dans une continuité, dans une histoire, comme le précise Jean Lescure en écrivant :

« C'est parce qu'il avait le sentiment profond de n'être pas un commencement absolu, mais au contraire d'appartenir à une histoire, que l'Oulipo a tenu à consacrer une bonne partie de ses travaux à rassembler les textes d'une anthologie de la littérature expérimentale. »¹⁰

Jouer avec les contraintes, user du lipogramme, du palindrome et autres artifices, n'est pas, comme on est souvent porté à le croire, une invention de l'Oulipo. Cette littérature expérimentale est loin d'être un fait nouveau, mais reste à redécouvrir.

Georges Perec, dans son « Histoire du lipogramme », se désole du fait que :

« Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l'Œuvre, le Style, l'Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu. Les artifices systématiques, les maniérismes formels (ce qui, en dernière analyse, constitue Rabelais, Sterne, Roussel...) sont relégués dans ces registres d'asiles de fous littéraires que sont les « Curiosités ». [...] Les contraintes y sont traitées comme des aberrations, des monstruosité pathologiques du langage et de l'écriture ; les œuvres qu'elles suscitent n'ont pas droit au statut d'œuvre [...]. »¹¹

¹⁰ *Ibid.*, page 31.

¹¹ *Ibid.*, « Histoire du lipogramme », Georges Perec, page 75.

Avant d'ajouter que :

« [...] l'on pourrait au moins rappeler que les maniérismes formels ont existé de tous temps et pas seulement, comme on feint de le croire, aux époques dites de décadence, ont parcouru toute la littérature occidentale (nous ne nous occuperons pas des autres ici), ont marqué tous les genres. »¹²

Le propos de Georges Perec est clair : l'œuvre oulipienne n'est pas qu'une branche de la para-littérature et, loin de dépraver la littérature du passé, puise dans ses sources mêmes. Les auteurs redécouvrent ainsi le sonnet, l'alexandrin ; Jacques Roubaud s'intéresse à la sextine et à l'art des troubadours ; d'autres à Saussure, à Lacan, à Racine, Hugo, Rimbaud, au principe, né dans la mythologie, des chimères ; et Georges Perec, exaltant la « méthode », cite Descartes en épigraphe du *Condottière*...

1.2. La méthode

Le travail qu'entreprend l'Oulipo se compose de quelques textes théoriques – ou « explicatifs », terme sans doute plus juste –, d'œuvres littéraires, et d'exercices.

Les exercices relèvent de l'expérimentation. Il s'agit de poser les bases de contraintes explicites et réfléchies, de les développer dans des textes et d'observer leurs effets, leurs déploiements et, pourquoi pas, leurs limites. La démarche oulipienne a donc quelque chose de scientifique : elle est méthodique.

Dans un premier temps, l'observation des œuvres anciennes sous un angle formel permet de rendre compte de la complexité du travail préparatoire. Ensuite, il s'agit de créer de nouveaux textes en utilisant, parfois jusqu'à l'extrême, ces mêmes contraintes, afin d'en jauger les limites. Puis le jeu peut se poursuivre, en créant de toutes pièces des contraintes inédites. Le Premier Manifeste de l'Oulipo expose cette méthode en ces termes :

¹² *Ibid.*, page 76.

« Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration [...] qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (divisions en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc. »¹³

Cette approche de la création comme découlant d'une méthode et non de la sacro-sainte illumination du génie littéraire représente une véritable perturbation de l'ordre établi. Les membres de l'Oulipo s'opposent ainsi à la théorie platonicienne et aux Romantisme, qui voyaient l'inspiration comme un souffle divin ou une voix venue d'ailleurs. Pour les oulipiens, s'il y a inspiration, elle ne peut cependant être détachée des contraintes formelles inhérentes à toute œuvre. Ils combattent donc l'idée fautive selon laquelle l'inspiration seule interviendrait dans la création d'un texte littéraire. Jean Lescure s'en amuse même lorsqu'il écrit :

« *Le véritable inspiré n'est jamais inspiré, il l'est toujours*¹⁴. Qu'est-ce à dire ? Comment ! cette chose si rare, l'inspiration, ce don des dieux qui fait le poète et que ce malheureux n'arrive même pas à mériter à tous les coups par les pires douleurs cardiaques, cette illumination venue on ne sait d'où, il se pourrait qu'elle cessât d'être capricieuse et que tout un chacun la trouvât fidèle et consentante à son désir ? On n'a pas assez remarqué quelle révolution grave, quelle mutation brusque cette simple phrase introduisait dans une conception de la littérature encore toute livrée aux effusions romantiques et à l'exaltation de la subjectivité. En fait, cette phrase impliquait la conception révolutionnaire de l'objectivité de la littérature et ouvrait, dès lors, celle-ci à tous les modes de manipulation possibles. Bref, comme les mathématiques, la littérature pouvait s'explorer. »¹⁵

¹³ Oulipo, *La Littérature potentielle*, « Le premier Manifeste », éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 16.

¹⁴ En italique dans le texte.

¹⁵ *Ibid.*, « Petite Histoire de l'Oulipo », Jean Lescure, page 28.

Et en effet, cette mise en œuvre consciente, cette nécessité de penser, d'élaborer un texte, participe d'un rapprochement entre langages littéraire et mathématique. François Le Lionnais, grand amateur de mathématiques, écrivit même à ce sujet que :

« *Les mathématiques – plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines – nous proposent mille directions d'explorations [...].* »¹⁶

Mille directions, et même cent mille milliards, si l'on en croit Raymond Queneau, qui proposa, avec ses *Cent mille milliards de poèmes*, une œuvre tout en devenir puisqu'il s'agit de dix sonnets de quatorze vers, découpés de telle sorte qu'ils en forment 10^{14} , potentiellement. Cette potentialité réside dans le fait que « *tout un chacun [peut] composer à volonté cent mille milliards de sonnets* », d'après les mots de Raymond Queneau¹⁷.

Cette « *machine à fabriquer des poèmes* », construite dans une démarche régulière, tant mathématique que grammaticale ou rimique, « *fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).* » Avec le soin d'un mathématicien – presque – pointilleux, il ajoutera :

« *En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).* »¹⁸

Cette préoccupation pour les mathématiques est centrale pour le groupe. Claude Berge était mathématicien de profession. Jacques Roubaud, ancien professeur, est l'auteur de *Mathématique : récit*, du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, œuvre écrite aux côtés de ses amis Georges Perec et

¹⁶ *Ibid.*, « Le premier Manifeste », page 17.

¹⁷ *Ibid.*, « 100 000 000 000 000 de poèmes : mode d'emploi », page 243.

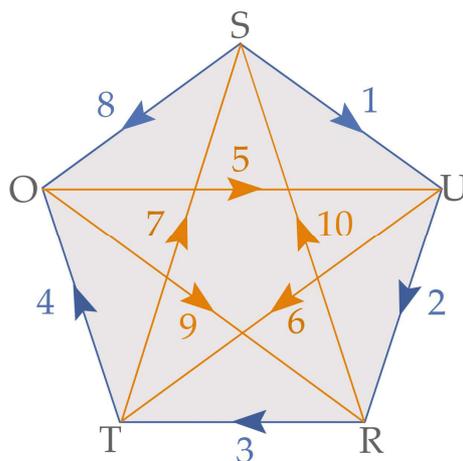
¹⁸ *Ibid.*, page 245.

Pierre Lusson, ou encore de \in , symbole mathématique signifiant « appartient à ». François Le Lionnais, lui, est l'auteur d'un ouvrage unique, *Les Grands courants de la pensée mathématique*, écrit pendant la guerre. Quant à Raymond Queneau, il était ni plus ni moins membre de la Société mathématique de France¹⁹. La conception d'un roman combinatoire, qui donnera par la suite naissance à ses *Cent mille milliards de poèmes*, fut même décidée assez rapidement, le 11 septembre 1962, lors de la vingt-cinquième réunion du groupe. Les exercices se succéderont, de la sextine à la didine, en passant par divers théorèmes, l'algèbre, la géométrie.

C'est notamment la généralisation et la formalisation qu'offrent les mathématiques qui séduisent les oulipiens. Dans une démarche d'épuisement des contraintes et de retour à la raison pure, la méthode axiomatique, qui constitue l'un des fondements des mathématiques, leur sert de base et est utilisée de manière systématique.

C'est aussi sa dimension ludique qui convainc le groupe. Ainsi, l'Oulipo mettra au point la méthode $S + 7$, l'exercice consistant à « *remplacer chaque substantif (S) d'un texte donné par le septième (S + 7) trouvé après lui dans un dictionnaire donné.* »²⁰

Autre exemple, celui du « graphe complet » : il s'agit de suivre les flèches dans l'ordre, ici du 1 au 10, pour lire « Surtout, sors ».



¹⁹ Michèle Audin, « *L'Oulipo et les mathématiques : une description* », texte issu d'une conférence donnée à la médiathèque *les Champs libres* de Rennes le 20 octobre 2010.

²⁰ Oulipo, *Abrégé de Littérature Potentielle*, éd. Mille et une nuits, 2002, page 18. ISBN : 2-84205-647-7.

Définitivement, les oulipiens sont des rats qui aiment conter et recompter. La méthode mathématique leur permet une activité littéraire ludique, rationnelle et non sensible, ainsi que l'expérience de l'épuisement des contraintes.

Et à l'image des mathématiques, l'Oulipo est joueur mais aussi structuré, organisé. Ainsi, le groupe envisage son travail d'expérimentation sous deux angles, ceux de l'Analyse et de la Synthèse :

« On peut distinguer dans les recherches qu'entend entreprendre l'Ouvroir, deux tendances principales tournées respectivement vers l'Analyse et la Synthèse. La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. [...] »

La tendance synthétique est plus ambitieuse ; elle constitue la vocation essentielle de l'OuLiPo. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs. »²¹

Cette approche est essentielle et originelle, car présente dès le Premier manifeste, lorsque François Le Lionnais écrit :

« Il y a deux Lipos : une analytique et une synthétique. La lipo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé. La lipo synthétique constitue la grande mission de l'Oulipo, il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs. »²²

La démarche du groupe consiste donc en l'observation des contraintes anciennes, celles décidées consciemment par l'auteur mais également celles qui ne seraient pas de sa volonté. C'est une façon d'ouvrir de nouvelles voies à un texte antérieur. L'Oulipo s'affère dans un premier temps à étudier et retravailler les techniques du passé, telles que sont le lipogramme, le principe de la chimère, le

²¹ Oulipo, *La Littérature potentielle*, « Le Premier Manifeste », éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 17.

²² *Ibid.*, « Petite Histoire de l'Oulipo », page 33.

palindrome, les formes fixes comme le sonnet, la sextine, la tragédie régulière, etc. Le groupe s'est investi d'une tâche, celle de tracer une Histoire des littératures expérimentales. A ce propos, Jean Lescure écrit :

« L'expérimentation se trouvait ainsi réintroduite dans l'Oulipo, non seulement au niveau de l'établissement de son arbre généalogique, de l'histoire de ses origines, mais encore dans le projet d'une direction à donner à notre exploration. »²³

Car l'exploration des contraintes anciennes a un but, celui d'en inventer de nouvelles.

« En résumé l'anoulipisme est voué à la découverte, le synthoulipisme à l'invention. »²⁴

L'observation de ce qui s'est déjà fait permet et appuie la création. L'Oulipo ne considère pas que les contraintes soient un frein à la créativité, et ne cherche pas non plus à se fondre dans une tradition littéraire qu'il faudrait suivre à la lettre.

« Ce que l'Oulipo entendait montrer, c'est que ces contraintes sont heureuses, généreuses et la littérature même. Ce qu'il se proposait c'était d'en découvrir de nouvelles sous le nom de structures²⁵. »

« On voyait ici reparaître la notion d'expérimentations ou d'exercice, au moment même où nous prenions conscience de ce qui nous distinguait de ce passé : la potentialité. »²⁶

La potentialité. Le terme est important. L'Oulipo travaille à partir de la littérature déjà faite pour créer une littérature en devenir. Les membres du groupe se comportent en artisans, héritiers d'un savoir-faire, d'une technique ancestrale

²³ *Ibid.*, page 31.

²⁴ *Ibid.*, « Le premier Manifeste », page 18.

²⁵ En italique dans le texte.

²⁶ *Ibid.*, « Petite Histoire de l'Oulipo », page 27.

avec laquelle ils vont jouer, en la tordant, la poussant dans ses retranchements, en expérimentant son essor et ses limites. Selon Raymond Queneau :

« Le mot « potentiel » porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond, il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qu'il leur plaira. »²⁷

La contrainte est effectivement centrale dans l'activité oulipienne, mais elle ne représente en aucun cas une finalité. Jacques Roubaud l'explique très clairement en disant :

« L'écriture sous contrainte n'est pas le but de l'Oulipo. C'est une stratégie privilégiée (mais non nécessairement unique) pour atteindre à la potentialité. C'est d'ailleurs pour cette raison que la première œuvre explicitement oulipienne, les "Cent Mille Milliards de Poèmes" de Raymond Queneau peut être vue comme une allégorie de la potentialité. »

Il poursuit en déclarant :

« Une contrainte oulipienne doit être examinée, toujours, du point de vue de sa potentialité, de sa capacité à produire ou non des exemples. »

La méthode oulipienne regroupe donc diverses stratégies au nombre desquelles on peut compter l'utilisation de la contrainte et celle des mathématiques ; ces stratégies sont un moyen de parvenir au but, qui est de créer. Il s'agit d'instruments mis au service de la littérature potentielle, c'est-à-dire la littérature qui reste à faire. Les mots de Jacques Jouet sont particulièrement éclairants sur ce point :

²⁷ *Ibid.*, page 33.

« Les membres non pas écrivent de la littérature avec des contraintes [...] mais cherchent des contraintes utilisables pour qu'il soit écrit de la littérature. Les contraintes, l'Oulipo les rapporte (parfois les exhume) du passé, ou les importe du lointain, ou encore les invente de toutes pièces, notamment par le recours aux mathématiques. L'Oulipo est faber, il fabrique des outils. »²⁸

C'est peut-être en cela que repose le plus grand mérite de l'Oulipo : créer un texte neuf, libre et original, tout en partant d'un modèle originel structuré par des contraintes, des formes fixes. Les contraintes, que certains voient comme une prison formelle, devient, sous la plume des oulipiens, prétexte à la création.

Sans doute pour cela Georges Perec aimait à dire :

« Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre. »²⁹

1.3. Les notions d'intertextualité et de plagiat par anticipation

La notion d'intertextualité est complexe, car extrêmement féconde. Pour la définir vulgairement, on pourrait dire qu'il s'agit de la présence d'un texte dans un autre. Bien entendu, cette définition ne peut être suffisante. Mais si l'on part de cette observation, une autre s'en suit immédiatement : cette présence peut prendre diverses formes. Ainsi, l'intertextualité peut se manifester sous les traits de la citation, de la parodie, du pastiche, de l'allusion, ou encore du plagiat.

Avec l'avènement de l'Internet, on assiste depuis quelques années à une multiplication des pratiques d'appropriation : cut-up, sampling, détournement et manipulation d'images, copier-coller. Et les travaux réalisés sur la théorie de l'intertextualité se multiplient eux aussi. Cependant, si l'on se penche sur l'histoire de cette pratique, il est évident qu'elle ne date pas d'hier.

²⁸ Jacques Jouet, « Avec les contraintes (et aussi sans) », in *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, éd. Circé, 2001, page 33. ISBN : 2-84242-103-5.

²⁹ Source : site officiel de l'Oulipo, www.ouliipo.net

Le pastiche, qui consiste à écrire « à la manière de », à suivre minutieusement le style et les thèmes de prédilection d'un auteur, représente l'une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique antique. L'imitation du style des Anciens était courante et recommandée. De même pour le XVII^e siècle, qui prônait la reprise des modèles issus de l'Antiquité. Au XX^e siècle, Marcel Proust écrira de nombreux pastiches, non sans brio.

Dans la parodie, la manière d'écrire est pastichée mais dans l'excès : elle a un but comique voire polémique. Il s'agit d'une imitation, mais subversive cette fois.

Quant au plagiat, il consiste à se présenter comme l'auteur original d'un texte qui n'est en fait qu'une copie. Il est nécessaire de le différencier de la contrefaçon, qui consiste à faire croire que la copie est l'original.

Nous le voyons, la notion d'intertextualité mériterait qu'on lui consacre ici une étude à elle seule. Mais pour en revenir au sujet qui nous occupe, l'Oulipo, nous nous contenterons pour le moment de dire que le groupe n'a pas manqué, lui aussi, de s'intéresser à la chose. Il ira même plus loin, en approfondissant cette notion d'intertextualité telle qu'elle est communément admise, et en introduisant une nouvelle dimension à l'intertexte : celle du « plagiat par anticipation ».

En février 2002, Pierre Bayard, pour *La Lecture littéraire*, écrit un article intitulé « Le plagiat par anticipation », dont le site *Fabula* nous offre un extrait³⁰. Il propose au lecteur une réflexion autour d'un texte de Maupassant, *Fort comme la mort*, qui ne peut manquer de nous faire penser à Proust et à sa madeleine. Pierre Bayard se questionne donc, et à juste titre, sur un éventuel plagiat de Marcel Proust sur l'écrivain du dix-neuvième siècle. Cette hypothèse est vite écartée, Maupassant ne figurant pas dans les lectures habituelles de l'auteur de *La Recherche*. Une

³⁰ Extrait de l'article de Pierre Bayard, « Le plagiat par anticipation », in *La Lecture littéraire*, numéro spécial « Écrivains, lecteurs », sous la direction de Bruno Clément, février 2002, disponible sur www.fabula.org.

Voir aussi *Le Plagiat par anticipation* de Pierre Bayard, éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009. ISBN : 978-2-7073-2066-7.

nouvelle hypothèse plus que surprenante surgit alors : et si Maupassant avait plagié Proust ? Pierre Bayard s'en explique : les potentialités qu'un lecteur voit aujourd'hui dans le texte de Maupassant existent grâce au texte de Proust sur la mémoire. Sans ce dernier, *Fort comme la mort* serait peut-être passé inaperçu, ou plutôt, restons raisonnable, il n'aurait pas contenu cette force intertextuelle évidente. Il s'agit donc bel et bien de ce que l'on appelle un « plagiat par anticipation ».

Le plagiat par anticipation remet en cause tout un pan de la théorie littéraire classique, celui de l'importance de la chronologie. Ici, la mémoire prime, et un écrivain peut être considéré comme plagiaire d'un texte écrit bien après sa mort.

Cette notion, tout aussi sérieuse que joueuse, est bien évidemment une création de l'Oulipo. C'est François Le Lionnais, citant Lautréamont, qui dès le Second Manifeste affirmait :

« Lautréamont ne s'approchait-il pas de cet idéal lorsqu'il écrivait : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. »

Et cela m'amène à la question du plagiat. Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de « plagiats par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites. »³¹

Rendre justice et légitimer le travail de l'Oulipo, voilà ce qui lui tenait à cœur. D'après lui, les oeuvres oulipiennes, bien que sujettes à la contrainte, volontairement ou involontairement héritières d'un texte source, restent des créations à part entière et sont même nécessaires. La notion de plagiat par anticipation tend à appuyer cette idée et faire taire les puristes, tout en motivant la

³¹ Oulipo, *La Littérature potentielle*, « Le Second Manifeste », éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 23.

démarche de l'Oulipo, car « *La littérature potentielle reste [...] la chose la plus sérieuse du monde* ».

Cet approfondissement de la notion d'intertextualité ne s'arrête pas au concept de plagiaires par anticipation. Les oulipiens aiment à réutiliser des textes déjà existants, pour les transformer et, en quelque sorte, leur redonner vie. De nombreux exercices du groupe en témoignent. L'un deux, « Proverbes », consiste à « *prendre deux vers qui riment, isoler les derniers mots de chacun ; rapprocher les fragments ainsi obtenus.* » Ainsi, Marcel Bénabou écrit un poème dont le texte source est de Victor Hugo, dans *Les Contemplations*, [I, xxvii ; III, ii ; IV, xv]³².

De même, Jean Queval offre au lecteur ce qu'il a intitulé « *C'est un sonnet inédit de Victor Hugo* ». De quoi mettre l'eau à la bouche. En fait, il a rassemblé des alexandrins rencontrés dans *L'Histoire d'un crime*, le récit en prose de Victor Hugo, et en a fait un sonnet, inédit s'il en est. Ses « *Trois poèmes empruntés* » participent de la même dynamique puisqu'il s'agit de « collages » d'alexandrins, tirés des œuvres de Simenon, Balzac et Queneau. Jean Queval explique que, par effets de collage des œuvres d'un auteur choisi, il serait possible de « restituer une pensée, avec sa musique ».

Nous le voyons, le jeu de l'intertextualité chez l'Oulipo est ambigu. Revendiquant la création, ils se posent néanmoins comme plagiaires ou, plus étonnant encore, nomment plagiaires des écrivains antérieurs. Ils vont même plus loin, avec l'idée d'un « Institut de Prothèse Littéraire ». Le principe est simple, et part de cette observation :

« *Qui n'a senti, en lisant un texte – et quelle qu'en soit la qualité – l'intérêt qu'il y aurait à l'améliorer par quelques retouches pertinentes.* »³³

³² *Ibid.*, « Proverbes », pages 198 et 199.

³³ *Ibid.*, « Le Second Manifeste », éd. Gallimard, Folio Essais n°95, 2007, page 22.

Impertinent à souhait, l'Oulipo se propose donc de reprendre certains textes antérieurs et de les modifier dans le but de les améliorer. Cela semble radical, et pour certains peut-être, quelque peu arrogant.

Alors, l'Oulipo aime-t-il tant jouer qu'il en devient parfois provocateur ? Que penser de cette proposition de « retouches » d'œuvres déjà existantes ? Et de ces auteurs qui se revendiquent plagiaires et créateurs, contraints et libres, joueurs et sérieux, rendant hommage aux anciens et perturbant voire altérant l'œuvre antérieure ?

On le voit, de nombreuses problématiques persistent. Notamment celle, et pas des moindres, de la figure du créateur. Car les oulipiens laissent planer le doute : qui est l'auteur ? Si chacun plagie l'autre, la création est-elle encore possible ? Et ces questions mêmes peuvent-elles trouver réponse ? Le jeu de l'ambiguïté des oulipiens nous laisse parfois en douter... Peut-être est-ce là l'objectif : faire planer le doute, adopter une attitude méthodiquement questionnante, et proposer une nouvelle esthétique du monde et de la littérature.

2. Une esthétique du questionnement

2.1. Un héros en quête de réponses

En se basant sur sa lecture de *Qu'est ce que la littérature ?* de Sartre, Manet van Montfrans, dans son ouvrage *Georges Perec : la contrainte du réel*, écrit :

« Pour présenter à la société un miroir critique, l'écrivain doit essayer de rendre le vécu à l'état pur, il doit créer des héros non point positifs, mais problématiques, esquisser des questions et non pas des solutions, susciter le doute et non pas des émotions vertueuses. »³⁴

Dans *Le Voyage d'Hiver*, Georges Perec semble esquisser bon nombre de questions, sans chercher à en donner les réponses. Rien n'est révélé, mais tout est posé.

Le protagoniste, Vincent Degraël, est lui-même, de par son activité, dans une attitude questionnante, puisqu'il est « un jeune professeur de lettres » et se trouve en pleine préparation d'une thèse. De nature curieuse, il se plonge à corps perdu dans ses recherches. Suite à la découverte au Havre du « *Voyage d'Hiver* », il « procéda à un examen systématique de l'œuvre » et « regagna Paris, bien décidé à poursuivre dès le lendemain ses recherches à la Bibliothèque nationale. »

Engagé dans cette dynamique, il se pose des questions et s'acharne dans sa quête de vérité, pour finalement n'en dégager aucune réponse concrète. En effet, il ne laissera derrière lui qu'un « épais registre relié de toile noire » dont « les huit premières pages retraçaient l'histoire de ces vaines recherches ; les trois cent quatre-vingt-douze autres étaient blanches ».³⁵

³⁴ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 29.

³⁵ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 30.

Et, même si ses recherches sont restées infructueuses, il continuera de s'interroger, jusqu'à sa mort. Le héros de Perec est un homme condamné à chercher, à partir en quête de réponses et de vérité. D'ailleurs, si l'on examine de près le prénom et le nom du personnage, ce dernier semble destiné et entièrement voué à cette entreprise : « Vincent », du latin *Vincentius*, est celui « qui vainc, qui conquiert », et « Degraël » porte en son sein même le fameux Graal, trésor insaisissable.

2.2. L'attitude « questionnante » de l'auteur

Cette esthétique visant à esquisser des questions est portée par une écriture simple, dégagée de toute fioriture, proche de « l'écriture blanche » souhaitée par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*. Cette écriture objective, blanche, ne renverrait pas au monde et aux hommes tels qu'ils sont, mais plutôt tels qu'ils sont, de façon erronée, perçus. L'homme est représenté comme un être solitaire, replié sur lui-même, démuné devant une réalité qui lui échappe. Par là, Perec cherche à démasquer le mythe, le stéréotype ou la doxa, en détruisant la cohérence du monde et en en proposant une autre vision.

La découverte de Vincent Degraël bouleverse en effet l'ordre et l'Histoire littéraire, remet en cause le monde et les affirmations que l'on tient pour vérités. Par le jeu de la métalittérature, Perec propose une esthétique et une vision du monde nouvelles, comme vues à travers un « miroir critique ». Guidé par le souci constant du questionnement critique, il met en place un monde parallèle, un en deçà ou au-delà, celui de la métalittérature, où tout est à découvrir et où aucune vérité n'est figée.

C'est peut-être d'ailleurs pourquoi certains critiques ont envisagé une lecture fantastique du *Voyage d'Hiver*, en l'assimilant à l'œuvre kafkaïenne. Il est vrai que l'idée est séduisante, surtout si l'on prend en compte que le récit d'Hugo Vernier est

« *situé dans une contrée semi-imaginaire* »³⁶, et que Vincent Degraël disparaît comme il est venu, sans rien laisser derrière lui que des pages blanches, et probablement son dossier médical de « *l'hôpital psychiatrique de Verrières* ». ³⁷

Cependant, plus qu'un pas vers le fantastique, l'esthétique du *Voyage d'Hiver* fait preuve d'une croyance en un monde *en miroir*, reflet du monde tel que nous avons l'habitude de le voir. C'est le monde de la deuxième lecture, celui qui se réfléchit lui-même, qui s'autocritique. La mise en abîme opérée dans *Le Voyage d'Hiver* nous donne à voir ce monde et construit un nouveau type de représentation du réel.

Mais, comme toujours, Perec se contente de nous proposer une autre vision, sans nous en donner la clef. C'est alors au lecteur de trouver ses propres réponses, animé par l'esthétique du questionnement mise en œuvre par l'auteur. D'ailleurs, à la question « *le message, les idées, importent moins que la manière ?* », Perec répondra :

« *Importent moins que le dictionnaire ! Il y a un gigantesque réservoir de mots et de savoirs sous lesquels il y a un gigantesque réservoir de questions. Moi, je suis complètement du côté des questions et non de celui des réponses. C'est ce que dit Barthes : « La véritable responsabilité de l'écrivain ce n'est pas de donner des réponses mais de poser des questions. » Moi je pense que j'ai une attitude qui est questionnante vis-à-vis des éléments et qu'il n'y a pas de vérité dont je serais le détenteur* ». ³⁸

Le Voyage d'Hiver est donc animé par une esthétique du questionnement, et la littérature avec Perec devient auto réflexive. Les liens qu'établit l'auteur entre forme et contenu, entre éthique et esthétique, font que son œuvre porte en son sein une certaine « moralité de la forme », indispensable pour un examen auto critique de la Littérature elle-même, et l'élaboration de théories :

³⁶ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 18.

³⁷ *Ibid.*, page 30.

³⁸ Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, éd. Le Castor Astral, Bedous, 1989, pages 29 et 30.

« Nous sommes comme l'âge critique par excellence –c'est-à-dire l'âge dans lequel la littérature se voue à la recherche exclusive de sa propre identité entraînant même avec elle tout ou une partie de la philosophie et de quelques sciences humaines, et dégagant l'espace ce que nous appelons aujourd'hui, d'un mot que les romantiques affectionnaient particulièrement, la théorie. »³⁹

Cette attitude questionnante enlève toute sécurité intellectuelle au lecteur, et le plonge dans l'incertitude la plus complète. Face à un ordre du monde déconstruit, il doit tout rebâtir et s'engager dans une reconstitution de l'histoire. Cette tâche le voit obligé d'affronter la question des origines, primordiale dans l'œuvre de Perec.

³⁹ Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978, page 27.

3. Une difficile quête identitaire

3.1. Un voyage vers les origines

« A partir du moment où, à force d'écrire, il comprend qu'il ne peut ignorer sa propre histoire, Perec se voit obligé d'affronter la question de ses origines et il finira par découvrir que cette prise de conscience n'aboutit qu'au sentiment d'être privé d'appartenance, d'être en rupture de quelque chose »⁴⁰.

Le « voyage d'hiver », voyage froid et stérile, représente ce difficile chemin vers les origines voulu par l'auteur. Une « *quête mystique et personnelle* », la recherche d'un « *nouveau Graal* », d'après les mots de S. Guillevic.⁴¹

Ce voyage vers les origines est tout entier celui du personnage principal, Vincent Degraël, qui, nous l'avons souligné plus haut, « *préparait depuis quelques années une thèse sur « l'évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes »* »⁴². Cette recherche des racines est emblématique du dispositif narratif auquel aura recours Perec et de l'attitude « questionnante » qu'il adopte.

Mais surtout, il existe le sentiment d'une Pré-histoire du texte, dont Degraël a l'intuition, comme un vague souvenir. Ce souvenir arrive comme la madeleine de Proust ; il croit être :

« *victime d'une illusion de déjà vu où, comme lorsque le simple goût d'une gorgée de thé vous ramène tout à coup trente ans avant en Angleterre, il avait suffi d'un rien, d'un son, d'une odeur, d'un geste, [...] pour que le souvenir fallacieux d'une*

⁴⁰ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 64.

⁴¹ S. Guillevic, *Le Voyage d'hiver de Georges Pérec ou la quête d'un Graal*, Revue Recherches sur l'Imaginaire, Presses de l'Université d'Angers, Angers, 1979.

⁴² Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 21.

lecture antérieure vienne en surimpression perturber jusqu'à la rendre impossible la lecture qu'il était en train d'en faire. »⁴³

Cette « *surimpression* », cette sensation d'une juxtaposition des textes, de l'existence d'un modèle et de sa copie, le décide à partir en quête des origines du texte. Cet examen de la Genèse de l'œuvre le pousse à réécrire et retracer l'Histoire littéraire. Ainsi, Degraël se comporte comme un anthropologue plutôt que comme un psychologue, car il décrit une réalité historiquement, géographiquement et socialement située. Son point de départ sera la date de publication du livre :

« il venait de se souvenir qu'en prenant le livre sur son étagère, il en avait machinalement noté la date, mû par ce réflexe de jeune chercheur qui ne consulte jamais un ouvrage sans en relever les données bibliographiques. Peut-être s'était-il trompé, mais il avait bien cru lire : 1864. »⁴⁴

Nous constatons la présence ici du doute, du problème de la mémoire et de l'oubli, dont nous traiterons plus loin. Malgré cela, Degraël se lance dans la reconstitution de l'histoire. Perec met alors en place des similitudes narratives grâce à un jeu de mise en abîme. En effet, l'entreprise de Vincent Degraël est justement celle, en miroir, du personnage du *Voyage d'Hiver* d'Hugo Vernier, dont l'histoire retrace « *en termes sibyllins un voyage aux allures initiatiques, dont il semblait bien que chaque étape avait été marquée par un échec, et au terme duquel le héros anonyme, un homme dont tout laissait supposer qu'il était jeune, arrivait au bord d'un lac noyé dans une brume épaisse. »⁴⁵*

Ce voyage initiatique, celui d'un retour sur les origines, devient alors celui d'une sorte de quête de paternité. Car qui est le véritable auteur de ce *Voyage d'Hiver* ? La paternité du texte reste floue. Et cela est renforcé par l'écriture de Perec et les liens narratifs qu'il établit entre les deux textes. Il s'agit d'un lien étroit, d'une

⁴³ *Ibid.*, pages 21 et 22.

⁴⁴ *Ibid.*, page 24.

⁴⁵ *Ibid.*, page 18.

sorte de pont, entre la démarche de Vincent Degraël et le protagoniste du récit étudié :

« un passeur l'y attendait, qui le conduisait sur un îlot escarpé au milieu duquel s'élevait une bâtisse haute et sombre ; à peine le jeune homme avait-il posé le pied sur l'étroit ponton qui constituait le seul accès sur l'île qu'un couple étrange apparaissait : un vieil homme et une vieille femme, tous deux drapés dans de longues capes noires, qui semblaient surgir du brouillard et qui venaient se placer de chaque côté de lui, lui saisissaient les coudes, se serraient le plus possible contre ses flancs : presque soudés les uns aux autres, ils escaladaient un sentier éboulé, pénétraient dans la demeure, grimpaient un escalier de bois et parvenaient jusqu'à une chambre. Là, aussi inexplicablement qu'ils étaient apparus, les vieillards disparaissaient, laissant le jeune homme seul au milieu de la pièce. »⁴⁶

Ce voyage onirique, celui du personnage d'Hugo Vernier, trouve son dénouement dans un naufrage, un échec, à l'image des péripéties de Vincent Degraël. Le voyage perecquien est donc rupture et désastre, et est suspendu par la disparition quand il risque de se faire trop révélateur.

Cette recherche des origines, ainsi que l'échec de cette recherche, est bien évidemment en lien direct avec la problématique existentielle de Perec, qui a perdu ses parents durant la guerre, et qui ne put en garder que d'infimes souvenirs.

Il y a donc dans son œuvre la tentative d'une reconstitution de l'arbre généalogique, la recherche du Père auteur, du véritable géniteur du récit. L'enjeu esthétique, l'attitude « questionnante », et l'enjeu existentiel s'entremêlent. Cette approche oedipienne du texte s'explique par le vide laissé par la disparition du Père (et de la Mère), qui n'est pas acceptable. D'ailleurs, ce thème est central chez Perec qui, ne l'oublions pas, est l'auteur de *La Disparition*.

⁴⁶ *Ibid.*, page 19.

3.2. Le structuralisme : un récit-puzzle

Pour tenter de reconstituer l'Histoire, s'engage alors un travail minutieux, un casse-tête, proche du roman policier, d'une chasse. Dans une dynamique structuraliste, Perec s'emploie à former un puzzle : les récits se complètent, s'emboîtent, telles des poupées russes.

Les initiales font sens. « VH » sont comme deux pièces du puzzle qui permettent au lecteur de s'orienter, ou de souligner une partie manquante. On les retrouve partout : le « Voyage d'Hiver », l'œuvre d'« Hugo Vernier », éditée à « Valenciennes » par les imprimeurs « Hervé Frères », avait été achetée à « Honfleur » et est découverte par « Vincent » au « Havre ». On apprend que Hugo Vernier est né à « Vimy », et que Vincent Degraël meurt à « Verrières ».

Ces initiales récurrentes représentent un code qu'il s'agit de déchiffrer. Elles sont à la fois le mystère et la clef de ce mystère, comme chaque pièce d'un puzzle. Ainsi, lorsqu'il effectue des « *recherches approfondies dans les journaux intimes et les correspondances de la plupart des poètes de la fin du XIX^e siècle* », Vincent Degraël découvre que :

« des notes comme « *reçu aujourd'hui une lettre d'Hugo* », ou « *écrit une longue lettre à Hugo* », « *lu V.H. toute la nuit* », ou encore le célèbre « *Hugo, seulement Hugo* » de Valentin Havercamp, ne se référaient absolument pas à « Victor » Hugo, mais à ce poète maudit dont l'œuvre brève avait apparemment incendié tous ceux qui l'avaient eue en main. »⁴⁷

Cette reconstitution de différentes pièces désordonnées, à l'image du puzzle, est représentative d'une dissolution de l'être. Plus que jamais, « *Je est un autre* »⁴⁸ : ce dédoublement, mis en relief par la juxtaposition des récits, est représentatif de la problématique perecquienne du « je », qui depuis la *Disparition* a vu son usage

⁴⁷ *Ibid.*, page 28.

⁴⁸ *Loc. cit.* Référence à Rimbaud dans la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.

entravé par l'absence du « e ». Cela est emblématique de la difficulté du cheminement vers soi, vers ses racines, et vers l'autobiographie. Georges Perec aura d'ailleurs beaucoup de mal à « se raconter », difficultés qu'il détournera grâce à la création d'une nouvelle autobiographie, mêlée de fiction.

Perec cherche donc sa place à travers la forme même de son récit, véritable puzzle, comme celui d'un arbre généalogique. Dans une conférence prononcée à l'Université de Warwick, il dira sur ce point :

« Il y a en ce qui me concerne une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. [...] Butor a expliqué que tout écrivain est entouré par une masse d'autres [...] écrivains, et ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir. »⁴⁹

Pour Georges Perec, écrire c'est donc venir combler une place vacante, un non-lieu, c'est peindre un visage inachevé. Mais est-il véritablement possible ou même souhaitable d'achever cette peinture ? L'auteur semblait différer sans cesse cet accomplissement de l'écriture :

« Je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais il me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé. »⁵⁰

Tout le paradoxe de l'écriture perecquienne est là : ne pas écrire, c'est renoncer à la recherche de soi, c'est mettre à mort sa propre lucidité ; mais écrire,

⁴⁹ Georges Perec, *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*, Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick (Angleterre), Transcription de Leslie Hill.

⁵⁰ Georges Perec, *Penser/Classer*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003.

c'est aussi prendre le risque de se découvrir, de rendre visible l'image du puzzle. Or un puzzle achevé, n'est-ce pas en quelque sorte un puzzle mort ?

Chapitre second

LA MORT DE L'ART ou un scepticisme épistémologique

4. Une désacralisation de l'Art

- 4.1. La guerre comme épisode destructeur
- 4.2. La question de la mémoire
- 4.3. Une filiation en doute : la question du faux

5. Une condamnation à la répétition

- 5.1. Un héritage littéraire trop lourd à assumer ?
- 5.2. L'Histoire comme Eternel Retour
- 5.3. Etude comparée : *Un Cabinet d'Amateur* de Georges Perec

6. La démission de la figure moderniste du Créateur

- 6.1. L'illusion de la création
- 6.2. Le « réalisme citationnel »
- 6.3. La fin d'un mythe

4. Une désacralisation de l'Art

*« Ca ne veut rien dire vivre,
quand on est faussaire.
Ca veut dire vivre avec les morts,
ça veut dire être mort. »⁵¹*

4.1. La guerre comme épisode destructeur

A ce stade de notre étude, il semble important de rappeler que Georges n'est pas né Perec. Juif d'origine polonaise, Georges Peretz, dit Perec, commence son autobiographie avec cette confession :

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. »⁵²

Dans cet ouvrage, souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Perec, on retrouve de nombreuses références à l'horreur de la seconde guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à la perte originelle. Le père de l'auteur étant mort au

⁵¹ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », mars 2012, page 142. ISBN : 978-2-02-103053-2.

⁵² Georges Perec, Incipit de *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 2002.

combat, et sa mère déportée à Auschwitz, le jeune Perec est un orphelin privé d'Histoire. La guerre détruit les racines et paraît empêcher l'écriture du souvenir, voire même dispenser l'en dispenser.

La figure de la guerre détruisant l'origine des choses est présente dans nombre de récits de Perec, parfois sous diverses modalités.

Dans *Le Voyage d'Hiver*, le protagoniste se heurte sans cesse à la guerre, qui complique ses recherches ou l'immobilise. L'espace-temps est directement ancré dans cette problématique puisque le récit débute « *Dans la dernière semaine d'août 1939, tandis que les rumeurs de guerre envahissaient Paris.* »⁵³

Plus loin, Vincent Degraël se trouve « *bien décidé à poursuivre ses recherches à la Bibliothèque nationale. Mais les événements ne le lui permirent pas. A Paris, sa feuille de route l'attendait. Mobilisé à Compiègne, il se retrouva, sans avoir vraiment eu le temps de comprendre pourquoi, à Saint-Jean-de-Luz, passa en Espagne et de là en Angleterre et ne revint en France qu'à la fin 1945. Pendant toute la guerre, il avait transporté son carnet avec lui et avait miraculeusement réussi à ne jamais le perdre.* »⁵⁴

Ce carnet, rassemblant surtout des pages blanches, sera effectivement le seul miraculé, puisque toutes les preuves que Vincent Degraël pourra rassembler seront détruites par la guerre :

« *plus il mettait en valeur la place prépondérante qu'Hugo Vernier allait devoir occuper dans l'histoire littéraire de la France à la fin du siècle dernier, moins il était à même d'en fournir des preuves tangibles : car il ne put jamais remettre la main sur un exemplaire du Voyage d'hiver. Celui qu'il avait consulté avait été détruit – lors des bombardements du Havre ; l'exemplaire déposé à la Bibliothèque nationale n'était pas*

⁵³ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 17.

⁵⁴ *Ibid.*, pages 26 et 27.

en place lorsqu'il le demanda et ce n'est qu'au terme de longues démarches qu'il put savoir que ce livre avait été, en 1926, envoyé à un relieur qui ne l'avait jamais reçu. »⁵⁵

Et à propos d'Hugo Vernier :

« Une notule inespérée, dénichée dans une obscure « *Biographie des hommes remarquables de la France du Nord et de la Belgique* » (Verviers, 1882), lui apprit qu'il était né à Vimy (Pas-de-Calais) le 3 septembre 1836. Mais les actes d'état civil de la municipalité de Vimy avaient brûlé en 1916, en même temps que leurs doubles déposés à la préfecture d'Arras. Aucun acte de décès ne fut apparemment jamais dressé. »⁵⁶

La guerre fait tout disparaître, et rend la quête de Degraël impossible :

« Toutes les recherches qu'il fit faire à des dizaines et des centaines de bibliothécaires, d'archivistes et de libraires se révélèrent inutiles, et Degraël se persuada bientôt que les cinq cents exemplaires de l'édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s'en étaient si directement inspirés. »⁵⁷

Vincent Degraël, et le texte qu'il étudie, sont donc condamnés à l'indétermination. La guerre l'empêche de revenir sur ses origines, et signe l'arrêt de mort de l'Art. La guerre détruit l'Art, et la mémoire peut difficilement compenser cette absence, puisqu'elle se révèle être défaillante....

4.2. La question de la mémoire

Philippe Lejeune, en consacrant à Perec un ouvrage intitulé *La Mémoire et l'oblique*, a donné à connaître au grand public l'une des caractéristiques majeures de l'écriture perecquienne : sa si singulière relation à la mémoire.

⁵⁵ *Ibid.*, page 29.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Loc. cit.*

Pour Georges Perec, l'autobiographie ne peut être qu'un labyrinthe, puisqu'il est impossible de se remémorer.

Chez lui, « *le personnage est une figure de témoin survivant, de rescapé, engagé dans la reconstitution de l'histoire d'hommes disparus ou morts. Dans cette tâche, il s'affronte avec le temps et ses corollaires, l'oubli et les déformations de la mémoire, thèmes perecquiens par excellence.* »⁵⁸

Et en effet, comme son auteur, le personnage du *Voyage d'Hiver* est confronté au problème de la mémoire :

« *Vincent Degraël éprouva une sensation de malaise qu'il lui fut impossible de définir précisément, mais qui ne fit que s'accroître au fur et à mesure qu'il tournait les pages du volume d'une main de plus en plus tremblante : c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler quelque chose, comme si à la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lue ailleurs.* »⁵⁹

« *Peut-être sa mémoire lui jouait-elle des tours* », ajoute Perec plus loin.⁶⁰

Dans un article intitulé « Entre Roussel et Rousseau ou contrainte et confession », Marcel Bénabou analyse cette faille perecquienne d'une façon tout à fait oulipienne. Ainsi, il écrit :

« *Parti à l'écoute de sa mémoire, il la découvre muette [...] : l'Histoire « avec sa grande hache » est passée par là.* »

« *Pour pouvoir quand même faire parler cette mémoire réticente, il [Perec] va l'interroger autrement, en s'attaquant cette fois au signifiant « mémoire », sur lequel il n'hésite pas à opérer une désarticulation phonétique.* »⁶¹

⁵⁸ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 57.

⁵⁹ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 20.

⁶⁰ *Ibid.*, page 22.

Marcel Bénabou présente alors différentes désarticulations phoniques, probablement opérées par Perec. « Mémoire » serait devenu dans un premier temps « *mém hoir* ». Il est important ici de souligner que « hoir » est un terme du vieux français signifiant « héritier ». La mémoire serait donc une faculté propre à l'héritier. Mais comment se souvenir lorsque l'héritage a été détruit par la guerre ? Là est tout le souci de Perec. Car, toujours selon les hypothèses de Marcel Bénabou, « mémoire » est aussi « *mem war* », « war » signifiant bien évidemment « la guerre » en langue anglaise. Continuant ces dislocations sonores, l'auteur propose ensuite une transformation du mot en « *m'aime ou art* » et « *mes mots art* ». Alors, la mémoire pourrait-elle être provoquée et restituée par l'amour de la littérature ?

Suivant de près les hypothèses de désarticulations phoniques de Marcel Bénabou, nous pourrions à notre tour suggérer l'idée d'un jeu mathématique sur le prénom du personnage principal, formé de « vingt » et de « cent ». Cette hypothèse est motivée par le fait que Georges Perec, en bon oulipien, portait une attention toute particulière à la forme, afin que l'esthétique soit aussi porteuse de sens. Ce jeu verbal basé sur des variations homophoniques découle évidemment d'une approche ludique, mais aussi tragique : « cent » est aussi « sans », sans mémoire, et « sang », celui qui coule en temps de guerre, et celui qui se transmet, de père en fils.

Chez le personnage perecquien, la mémoire est donc une faculté défaillante et trompeuse. Sans trace ni empreinte, le souvenir est absent ou falsifié ; il est alors impossible de reconnaître le vrai du faux. Considérée comme outil de l'Histoire, comme moyen d'établir la vérité, la mémoire est parfois débordée par l'imagination. Et cela comporte un risque : que l'Histoire devienne fiction. Alors, parti à la recherche de ses origines, de la vérité du texte géniteur, Vincent Degraël n'a-t-il pas laissé son imagination prendre le dessus ? Sa découverte, qui aurait pu être fondamentale dans une recherche de vérité de l'Histoire littéraire, était-elle fondée ? Ce personnage qui, rappelons-le, meurt dans un hôpital psychiatrique, laisse le lecteur dubitatif : était-il fou ? Avidé de réponses, il entre dans une sorte

⁶¹ Marcel Bénabou, « Entre Roussel et Rousseau ou contrainte et confession », in *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, éd. Circé, 2001, page 79.

d'obsession commémorative et s'acharne dans ce que Paul Ricoeur nomme « *le travail de rappel* »⁶². La crise qu'il traverse, une crise de la croyance et du soupçon, l'amène à douter des vérités admises et à remettre en cause toute connaissance historique. Il est désormais impossible de déceler le vrai du faux, tant pour Vincent Degraël que pour le lecteur.

4.3. Une filiation en doute : la question du faux

La problématique du faux en art s'avère être tout aussi complexe que passionnante, et mériterait qu'on lui consacre un chapitre. Nous nous contenterons ici d'amorcer les prémises d'une réflexion ayant trait tant à la philosophie qu'à l'éthique, à l'épistémologie qu'au constructivisme, au droit ou à l'histoire littéraire et artistique en général.

Pour circonscrire le sujet à notre objet d'étude, nous commencerons par dire que Georges Perec aimait à mêler vérités et fiction dans ses œuvres. *Un Cabinet d'amateur* est exemplaire sur ce point, puisque l'auteur y confesse, dans les toutes dernières lignes, que la majorité des détails présentés comme vrais sont en réalité fictifs. Pourtant, il fait tout pour que le lecteur s'y trompe puisque ces éléments fictifs cohabitent avec des détails authentiques. La fine séparation introduite entre réalité et imaginaire plonge le lecteur dans le doute et brouille les pistes. Ce « jeu du vrai » est à la fois ludique et significatif d'une préoccupation d'ordre épistémologique.

En effet, la pratique perecquienne du déguisement, entre jeu et tromperie, soulève une problématique essentielle : les textes littéraires sont-ils des documents susceptibles et capables de nous fournir une connaissance valable du monde et de l'Histoire ?

⁶² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000.

Avec Perec, le lecteur reste sceptique, et toujours sur ses gardes. L'incessant va-et-vient entre licite et illicite est dérangent et paradoxal. L'auteur est en recherche constante de vérité, de liens de parenté qui lui permettraient de se repérer ; mais il ne croit plus en cette possibilité de connaissance. La guerre, la mémoire défaillante et l'impossibilité de déceler le vrai du faux engendrent ce scepticisme épistémologique et présupposent une certaine désacralisation de l'Art, devenu impuissant.

Georges Perec s'intéressa très rapidement et dès l'écriture de son premier ouvrage à ce problème du faux en art et à tout ce qu'il suscite. Son œuvre de jeunesse, *Le Condottière*, perdue, puis retrouvée en 1992, éditée depuis peu par les éditions du Seuil, relate l'histoire de Gaspard Winckler, peintre faussaire, qui se consacre depuis des mois à la réalisation d'un faux Condottière. Devenu véritable maître de la contrefaçon, il ne supportera pourtant pas cette tâche et tuera son commanditaire, Anatole Madera, dès les premières pages.

La préface, écrite par Claude Burgelin, expose l'un des ressorts de ce récit, sorte d'« Allégorie de la Caverne » contemporain : « *Le Condottière*, roman du faux qui cherche à dire le vrai, était un roman de l'échec »⁶³. Et en effet, il est impossible de dire le vrai quand on n'est entouré que de masques et que l'on en porte un soi-même. Ainsi, le faussaire à l'oeuvre se heurte à « *sa propre image* », puisque « *c'était son propre visage qu'il suscitait, qu'il arrachait aux siècles, [...] sa propre attitude, sa propre ambiguïté.* »⁶⁴

En tuant le commanditaire du tableau, il se défait du Père et met à mort l'Art, en renonçant à la confection du tableau. Il tente de tirer un trait sur cette vie de faussaire, mais s'oblige alors à renoncer à la possibilité de comprendre et de retrouver une authenticité, des liens de parenté.

⁶³ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012. Préface de Claude Burgelin, page 25.

⁶⁴ *Ibid.*, page 68.

Cette idée de l'omniprésence du faux et des masques ne peut mener qu'à la folie, ou au meurtre, comme dans le cas de Gaspard Winckler. Lui qui, au moment de se définir, constate n'être que :

« *Faussaire et quoi d'autre ? Faussaire tout court. Joni Icilio Faussaire, Jérôme Quentin Faussaire, Gaspard Winckler Faussaire. Avec un grand F. Avec une grande faux. Comme la mort et comme le temps...* »⁶⁵

Vincent Degraël affronte aussi ce monde des contrefaçons. Lui n'est pas faussaire, mais doute de la paternité du texte. Qui est l'auteur ? Qui est le géniteur ? Verlaine est-il réellement le Père des *Romances sans paroles* ? Le protagoniste du *Voyage* se met à douter de tout et de tous, même des plus illustres, des plus consacrés, des intouchables. Après la découverte du livre d'Hugo Vernier, il procèdera à une « *énorme remise en question de tout ce que les critiques et les historiens de la littérature avaient imperturbablement professé depuis des années et des années.* »⁶⁶

Il se confronte au faux, au plagiat, au mensonge. « *Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu* »⁶⁷.

Dans *Le Condottière*, comme dans *Le Voyage d'Hiver*, Georges Perec allie le monde des morts au monde du faux. La copie ne peut entraîner que désolation, perte des repères, perte des Pères, des origines et des racines, indispensables à la constitution du *moi*.

La guerre, la perte de mémoire et de filiation, ne laisse pourtant pas d'autre choix que la copie, le faux-semblant. L'origine est impossible à atteindre, il ne reste

⁶⁵ *Ibid.*, page 86.

⁶⁶ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 25.

⁶⁷ *Ibid.*, page 24.

donc plus d'autres options à l'individu ou à l'artiste que de se constituer une fausse image de lui-même et du monde.

« *Faussaire. Fausse ère. Mauvaise époque. Le temps va se gâter. Faussaire de faussaire. Nécrophage...* »⁶⁸

⁶⁸ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, page 96.

5. Une condamnation à la répétition

5.1. Un héritage littéraire trop lourd à assumer

« *J'ai tant souffert d'être « le fils » que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra* »⁶⁹, écrit Georges Perec dans une lettre adressée à Jacques Lederer.

Cette « *première œuvre* » est, comme nous l'avons mentionné plus haut, ce fameux *Condottière*, qui était pour Perec, et d'après ses propres mots « *un livre de la défiliabilité* ». Plongé à corps perdu dans une quête d'authenticité, Gaspard Winckler se considère comme un « *orfèvre-esclave* »⁷⁰, prisonnier tant d'Anatole Madera que de son modèle, le créateur du vrai *Condottière* :

« *Je passais ma vie à la recherche exacte de gestes que d'autres avaient faits avant moi, mieux que moi, dans l'illusion toujours récompensée d'une similitude à atteindre.* »⁷¹

La tâche qu'il se propose s'avère être la chronique d'un échec annoncé. L'héritage est si important qu'il paraît impossible de le dépasser ni même de l'égaliser en qualité, et le poids de cet héritage est si lourd qu'il conduit à l'abandon. Au point même que ce roman sera abandonné dans une malle, oublié, perdu, puis retrouvé trente ans plus tard.

Le renoncement forcé et la mystification des œuvres passées sont parfois vécus par Perec comme une injustice et un tort fait à l'Art, et à la littérature plus particulièrement. Il s'est prononcé sur ce point en déclarant :

⁶⁹ JL, 7/6/1958, page 277. Référence rapportée par Claude Burgelin en préface du *Condottière*, page 10.

⁷⁰ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, page 80.

⁷¹ *Ibid.*, page 117.

« Il n'y a pas seulement la littérature avec un grand « L » [...] pour l'instant, l'esthétique ne prend en charge que la Littérature avec un grand « L ». »⁷²

Dans son *Voyage d'Hiver*, il règle donc ses comptes avec cette grande Littérature et les mythes qui l'accompagnent, en désacralisant le travail d'un « Rimbaud », d'un « Mallarmé » ou d'un « Lautréamont »⁷³, qui ne seraient pas les grands auteurs que nous connaissons, mais bien plutôt de simples copistes.

Mais avant tout, il semble que Georges Perec souhaitait effacer la pression que le lecteur averti peut ressentir face à la « Littérature avec un grand « L » », ce lecteur qui, à l'image de Vincent Degraël, « explorait la bibliothèque de ses hôtes à la recherche d'un de ces livres que l'on s'est promis depuis toujours de lire, mais que l'on n'aura généralement que le temps de feuilleter négligemment au coin d'un feu avant d'aller faire le quatrième au bridge. »⁷⁴

Il y aurait donc des livres qu'un lecteur digne de ce nom ne saurait ignorer, des livres qu'il doit se promettre de lire, car formant partie de la grande Histoire littéraire. Pour un lecteur, cette pression est déjà difficilement supportable, mais pour un auteur, qu'en est-il ? Comment un écrivain peut-il créer tout en ayant sur les épaules le poids de tous les héros de la Littérature ?

A cette question, Georges Perec répondra :

« Moi, ce poids, je le ressens encore plus avec la littérature anglo-saxonne ; avec Joyce, Henry James, Dickens. Mais aussi très fort avec Flaubert. Cela m'a empêché d'écrire. A la fois empêché, et tellement donné envie ! Effectivement, si on reste terrorisé par Flaubert, c'est vrai que l'on se dit que l'on n'y arrivera jamais, que ce n'est pas possible. »⁷⁵

⁷² Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, éd. Le Castor Astral, Bedous, 1989, page 13.

⁷³ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, pages 22 et 23.

⁷⁴ *Ibid.*, page 17.

⁷⁵ Georges Perec, *Entretien avec Gabriel Simony*, éd. Le Castor Astral, Bedous, 1989, page 26.

Afin de cesser d'être terrorisé par ses « Pères » littéraires, il faut donc soit les nier en les plagiant et en faisant passer sa copie pour le modèle, comme l'ont fait les écrivains avec Hugo Vernier, ou au contraire revendiquer haut et fort son plagiat.

5.2. L'Histoire comme Eternel Retour

« On recommence toujours la même chose, on explore sans cesse les mêmes sentiers, on rencontre sans cesse les mêmes embûches. On croit triompher de certaines choses, mais on enfonce chaque fois un peu plus. On ne s'atteint jamais ; on est chaque fois quelqu'un d'autre. On répète. A l'infini ; sans espoir d'être un jour autre chose qu'un parfait répétiteur. Ca ne servait à rien, ça ne menait à rien... »⁷⁶

L'homme, chez Perec, est encerclé. Prisonnier d'une tradition littéraire et d'un héritage le paralysant, l'artiste ne peut que répéter ce qui a déjà été fait. Et l'Histoire même l'y oblige, puisque ayant perdu tout sens, elle semble tourner sur elle-même, tel un fou en cage. L'artiste se confronte, bien malgré lui, à l'Eternel Retour.

Déjà La Bruyère, dans ses *Caractères*, soulignait le fait que :

« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les moeurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes. »⁷⁷

La littérature serait forcée à se nourrir d'elle-même, à revenir sans cesse sur ses pas. Les mots sont comme « l'aiguille affolée d'une boussole »⁷⁸, ils tournent en rond. Le protagoniste du *Voyage d'Hiver* tourne en rond lui aussi, puisqu'il dédie sa vie au ressassement du passé et à la relecture. La tâche qu'il s'incombe est vaine car il revient toujours sur ses pas et de fait ne parviendra à aucun avancement.

⁷⁶ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, page 114.

⁷⁷ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit, I ».

⁷⁸ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 20.

Le ressassement perpétuel des initiales « V.H », dont nous avons déjà parlé, participe également de cette Histoire mise en boucle. Et si l'on se penche d'un peu plus près sur la construction du nom de famille de « Hugo », et que l'on en fait une lecture oulipienne, on découvre bien vite une anagramme : mélangeons les lettres, et « Vernier » se transforme en « revenir » !

Cette vision de la littérature comme perpétuel recommencement et comme plagiat, conscient ou non, d'œuvres antérieures, est significatif d'une mort de l'Art et d'un scepticisme épistémologique. Puisque l'Eternel Retour, c'est l'absence d'unité du moi et de stabilité des « vérités » d'un texte écrit.

5.3. Etude comparée : *Un Cabinet d'Amateur*

Dans *Le Voyage d'Hiver*, l'art, et la littérature en particulier, sont donc condamnés à la répétition. La création semble impossible, l'imitation reste la seule voie d'expression pour l'artiste. L'œuvre, qui se nourrit de milliers d'autres, n'est alors qu'une reproduction à l'infini d'autres œuvres érigées en modèles. Ainsi, *Le Voyage d'hiver* d'Hugo Vernier est « une mosaïque dont presque chaque pièce était l'œuvre d'une autre. »⁷⁹

Cette dernière remarque nous fait nécessairement penser à une autre œuvre de Perec, *Le Cabinet d'amateur*. Ce roman relate l'« Histoire d'un tableau », comme son sous-titre l'indique. Ce tableau, intitulé justement « *Un Cabinet d'amateur* », est l'œuvre d'un certain Heinrich Kürz, peintre américain d'origine allemande. Si l'on en croit Perec, cette œuvre fut exposée à Pittsburgh, en 1913, dans le cadre de manifestations culturelles organisées par la communauté allemande de la ville. Le jour du vernissage, les journaux relatèrent la présence d'importantes personnalités, au détriment des œuvres d'art, dont ils parlèrent beaucoup moins. Mais quelques jours plus tard, l'exposition commença à connaître un succès grandissant, et on ne parla plus que du tableau d'Heinrich Kürz, propriété d'Hermann Raffke, riche

⁷⁹ *Ibid.*, page 23.

amateur d'art. En effet, la singularité de ce tableau émerveilla les visiteurs, et pour cause : il représente le propre Raffke dans son cabinet, entouré de ses tableaux, et admirant l'un deux, qui s'avère être la copie en miniature de l'œuvre de Kürz. Ainsi, « *Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile [...].* »⁸⁰

Georges Perec développe ici une structure similaire à celle du *Voyage*. Tout d'abord, il choisit de donner pour titres de ses récits les titres mêmes des œuvres dont il relate l'histoire. De plus, il opère une même mise en abîme, un même « jeu en miroir » :

« *Nombreux seront sans doute les visiteurs qui tiendront à comparer les œuvres originales et les si scrupuleuses réductions qu'en a données Heinrich Kürz. Et c'est là qu'ils auront une merveilleuse surprise : car le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en train de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveaux reproduits, et ainsi de suite sans rien perdre de leur précision [...].* »⁸¹

Cette mise en abîme est également établie dans les locaux mêmes de l'exposition puisque « *Par un raffinement supplémentaire, la pièce avait été aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet de Hermann Raffke* », les œuvres ayant été « *disposées sur les murs à des emplacements correspondant à ceux qu'elles occupaient sur le tableau de Kürz.* »⁸²

On se demande ici si ce « raffinement » n'est pas aussi celui de Perec, qui s'amuse encore une fois, avec son *Cabinet d'Amateur*, au jeu des poupées russes. Avec cette histoire de « *tableau dans le tableau* »⁸³, il procède de la même façon qu'avec *Le Voyage d'Hiver* en offrant au lecteur un récit structurel, un « récit-puzzle ».

⁸⁰ Georges Perec, *Un Cabinet d'amateur*, éd. Balland, 1979, page 17.

⁸¹ *Ibid.*, page 22.

⁸² *Ibid.*, pages 23 et 24.

⁸³ *Ibid.*, page 24.

En outre, il expose ici la question du faux, essentielle dans le *Voyage*. L'un des portraits de l'exposition s'intitule « *Portrait de Bronco McGinnis, cet homme qui se prétendit « l'Homme le plus tatoué du monde »* ». Or, Perec nous apprend par la suite que « *seuls les tatouages de sa poitrine étaient authentiques.* »⁸⁴ Et très vite, on découvre que les différentes reproductions en miniature du tableau sont en fait des faux puisque Heinrich Kürz y a, à chaque fois, ajouté quelques modifications. A l'instar de Vincent Degraël examinant minutieusement l'œuvre d'Hugo Vernier, des « *observateurs maniaques* » se pressent autour du « *Cabinet d'amateur* » afin de « *découvrir les différences existant entre les différentes versions de chacune des œuvres représentées [...]* »⁸⁵

Le Voyage d'Hiver et le *Cabinet d'Amateur* sont donc liés par une même mise en abîme, où « *regardé et regardant ne cessent de s'affronter et de se confondre* »⁸⁶. Ce que dit Perec de la peinture dans son *Cabinet d'amateur*, on le retrouve à propos de la littérature dans *Le Voyage* :

« *Toute œuvre est le miroir d'une autre [...]: un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures* »⁸⁷, tout comme les livres, où se superpose parfois « *le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu[on] aurait déjà lue ailleurs.* »⁸⁸

En effet, les ressemblances avec le *Voyage d'Hiver* sont révélatrices de la pensée de l'auteur concernant la création, qui ne peut être qu'imitation :

« *par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et*

⁸⁴ *Ibid.*, page 21.

⁸⁵ *Ibid.*, page 25.

⁸⁶ *Ibid.*, page 34.

⁸⁷ *Ibid.*, pages 29 et 30.

⁸⁸ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 20.

où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Éternel Retour. »⁸⁹

D'ailleurs, Perec avait mis dans la bouche de son critique d'art fictionnel Lester K. Nowak, la formule :

« Cette œuvre [le cabinet d'amateur de Kürz] était une image de la mort de l'art, une réflexion spéculaire sur ce monde condamné à la répétition infinie de ses propres modèles. »⁹⁰

Il semble évident que Georges Perec procède aussi à une mise à mort de l'Art, mais le lecteur reste néanmoins perplexe. Que peut réellement la littérature ? Si l'Art est condamné à la répétition, qui de l'original ou de la copie doit remporter le mérite ? Il nous semble que son choix se porte davantage sur l'œuvre authentique, mais une réflexion, portant sur l'une des reproductions d'Heinrich Kürz, nous laisse pourtant dans le doute :

« Rarement, nous semble-t-il, la fraîcheur, la simplicité et le naturel de Chardin nous ont été montrés avec un tel bonheur, et l'on pourra se demander longtemps ce qu'il faut ici admirer le plus, du génie du peintre français, ou de l'impeccable « rendu » que Kürz a réussi à en faire. »⁹¹

⁸⁹ Georges Perec, *Un Cabinet d'amateur*, éd. Balland, 1979, pages 22 et 23.

⁹⁰ *Ibid.*, page 35.

⁹¹ *Ibid.*, pages 20 et 21.

6. La démission de la figure moderniste du Créateur

6.1. L'illusion de la création

La Création, dans sa signification théologique, est envisagée comme un acte absolu, qui du Néant fait émerger le Tout. Dieu crée à partir de rien, sans détermination et sans matériau préexistant à son action. Bien que l'artiste ne soit pas Dieu puisqu'il ne peut prétendre à la perfection, la pensée traditionnelle considère qu'il s'approche de l'acte de création divine dans l'exercice de création artistique.

Il est important de distinguer l'artiste de l'artisan. L'artisan possède un savoir-faire qui se transmet de génération en génération. Son œuvre relève d'une technique. L'artiste quant à lui ne met pas en œuvre un savoir théorique. Il n'est pas du côté de l'action, mais de la création. Son œuvre ne relève pas d'une technique, mais du génie. Cette disposition innée donne ses règles à l'Art. Et l'œuvre d'Art a pour caractéristique l'originalité : elle est unique. Les grands artistes sont innovateurs, créateurs de formes qui seront ensuite reprises. Ils possèdent un naturel, une spontanéité, que n'ont pas les répéteurs, sujets aux contraintes de leur génie. C'est pourquoi il y a dans l'Art un perpétuel recommencement, puisque le génie ne pouvant s'enseigner, on enseigne les techniques : on imite, on copie, on répète ce qui a déjà été fait.

Alors, si à l'heure contemporaine, l'acte de Création est devenu impossible, ne peut-il exister désormais que des artisans ? Georges Perec, et les oulipiens en général, se considèrent comme tels. Artisans de la langue, ils le sont peut-être plus par nécessité que par choix, puisque la création est devenue impossible, illusoire.

Georges Perec développe bien entendu cet état de fait dans ses écrits. Ainsi, le personnage du *Condottière* conclut « *n'être que cette absence, ce creux, ce moule, ce répétiteur, ce faux créateur, cet agent mécanique des œuvres du passé.* »⁹²

Le monde contemporain semble être ce moment de fracture de l'Art, cette période de mise à mort qui préfigure une démission de la figure moderniste du Créateur. En effet, si la Littérature ne peut faire qu'imiter, et qu'un livre n'est que le reflet, le miroir d'œuvres antérieures, alors le Créateur démiurge n'existe plus. Il est désormais impossible de créer *ex nihilo*, de faire du neuf. La littérature est morte, l'avènement d'une œuvre originale étant devenue utopique et illusoire. Ne reste donc plus à l'artisan d'autre choix que d'imiter, de plagier, de se positionner comme héritier d'un génie créateur révolu.

6.2. Le « réalisme citationnel »

La littérature ne pouvant faire qu'imiter, l'écriture perecquienne est ouvertement sous l'influence d'autres écrits. Chez cet auteur fasciné par la relation en art entre la copie et le modèle, l'intertextualité est omniprésente et son usage systématique. Georges Perec se comporte en faussaire, en copiste ; il ne se contente pas de faire allusion à ses modèles mais les copie, procède à un plagiat en bonne et due forme. Ainsi on retrouve dans de nombreux écrits des phrases entières qui, originellement, ne lui appartiennent pas. Bien souvent, il n'utilise ni guillemets ni marque du discours rapporté. Cela a pour effet de donner l'impression, bien sûr fausse, de raconter une histoire vraie. C'est ce que Manet van Montfrans nomme le « *réalisme citationnel* »⁹³.

Il s'agit d'un formalisme réaliste, alliant recherche de la forme et souci de représenter le réel. C'est « *un réalisme qui passe par le relais d'autres textes, un*

⁹² Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, page 71.

⁹³ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, chapitre 2 « Du réalisme critique au réalisme citationnel », page 49.

réalisme au second degré. »⁹⁴ Le lecteur est alors dérouté, il ne sait plus ce qui relève du vrai ou du faux. *Le Voyage d'Hiver* d'Hugo Vernier est *a priori* une œuvre fictionnelle, fruit de l'imagination de Perec. Mais la pratique citationnelle de ce dernier crée un réalisme troublant puisque l'œuvre pensée d'abord comme fictionnelle contient en elle des œuvres réelles. On y trouve un vers de Mallarmé, tiré du poème *L'hiver lucide* (Renouveau, 1866) : « *l'hiver lucide, saison de l'art serein* » ; ou de Lautréamont : « *Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté* » (*Les Chants de Maldoror*, I, 1869). Perec cite également un fragment de Rimbaud : « *Je voyais franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges.* »⁹⁵

Cette dernière citation est particulièrement intéressante, car extraite de *Une Saison en Enfer* (1873), et plus exactement du deuxième volet, *Alchimie du verbe*, du diptyque intitulé *Délires*. Dans ce poème, Rimbaud se cite lui-même, puisqu'il fait référence à son poème *Voyelles* : « *J'inventai la couleur des voyelles ! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert* ». On le voit, Georges Perec n'a pas choisi d'insérer cette référence par hasard. Sans compter que les réflexions développées ici par Rimbaud, à propos de l'hallucination, de la folie, de l'ambition, de la relation avec les anciens mais aussi et surtout de l'alchimie, s'avèrent être également celles de Perec. De plus, ces éléments du poème rimbaldien mis en exergue par la citation de Perec viennent renforcer l'argument du *Voyage* : Rimbaud et les autres se seraient servis de l'œuvre de Hugo Vernier, auraient opéré sur elle une manipulation créatrice, une alchimie, dans le but de se l'approprier. Et *l'Alchimie du verbe* constituerait l'aveu de ce plagiat.

L'autotextualité qu'utilise Rimbaud dans ce poème est également un trait caractéristique de l'œuvre perecquienne. En effet, si l'on procède à une analyse globale de son œuvre, on se rend compte que les thèmes du voyage et de la mémoire, ainsi que l'architecture des récits, construits en miroir, sont récurrents.

⁹⁴ *Ibid.*, page 70.

⁹⁵ Georges Perec, *Le Voyage d'Hiver*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 23.

L'autotextualité participe de cette même dynamique de ressassement dont on a déjà parlé. Georges Perec s'en expliquera en disant :

« je crois qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier), [...] »⁹⁶

La pratique citationnelle, intertextuelle ou autotextuelle, est à mettre en relation avec le sentiment d'impuissance, d'encerclement et d'aliénation de l'écrivain contemporain, qui est condamné à la répétition :

« Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur. Nous nous trouvons tous à l'intérieur d'une immense bibliothèque, nous passons nos vies en présence des livres [...]. Le poète ou romancier qui se sait en même temps critique considère comme inachevée non seulement l'œuvre des autres mais la sienne : il sait qu'il n'en est pas le seul auteur, qu'elle apparaît au milieu des œuvres anciennes et sera continuée par ses lecteurs. »⁹⁷

De plus, le « réalisme citationnel » pose la problématique de l'énonciation, du « qui parle ? » Recourir à la citation, à l'altérité, c'est tenter de résoudre la question fondamentale de l'identité. Mais si la paternité de ces citations est mise en doute, il est alors impossible de les identifier, et par là même de s'identifier.

La pratique de l'intertextualité est souvent qualifiée de caractéristique constitutive de l'écriture dite « post-moderne », caractérisée par un profond scepticisme épistémologique. Elle exprimerait l'incapacité du sujet, enfermé dans le langage, à connaître le monde. L'écrivain serait condamné à tourner en rond dans l'univers des textes et des signes. Le triomphe de ces pratiques citationnelles est donc une forme pathologique de la fin de l'art.

⁹⁶ Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n°76, 1979, page 5.

⁹⁷ Michel Butor, *La critique et l'invention*, Répertoire III, éd. Minuit, Paris, 1968.

6.3. La fin d'un mythe

« *Dieu est mort !* »⁹⁸, proférait Nietzsche dès la fin du XIX^e siècle. Cette annonce qui, on le sait, a reçu de nombreuses interprétations, reste une référence pour nos contemporains qui trouvent en elle l'illustration de la rupture que connaît le XX^e siècle. En effet, ce siècle de guerres, d'extermination et de terreur entraîne un bouleversement des valeurs, tant morales, qu'historiques, culturelles et religieuses. Certains s'interrogent sur le silence de Dieu et voient en *Ainsi parlait Zarathoustra* une œuvre prophétique. Après Auschwitz, le commandement « tu ne tueras point » est brisé, et l'existence de Dieu mise en cause.

Cette rupture trouve son expression dans l'Art. Et si Dieu n'existe plus, il n'y a donc plus de Créateur ; et nombreux sont les écrivains qui remettent en cause le mythe de l'artiste doué du génie divin.

Georges Perec, qui pendant un temps se fait le porte-parole du marxisme et publie ses premiers textes dans la revue *Partisans*, condamne surtout le mythe du créateur romantique tel que l'ont instauré les écrivains du XVIII^e siècle. Avec le siècle des Lumières, qui célébrait la victoire des philosophies humanistes, se développait l'idée d'un artiste divinement inspiré, doué de génie. Mais au XX^e siècle, « Dieu est mort » et l'artiste, tel que le concevait le siècle de Voltaire, avec lui. L'artiste n'est pour Perec ni démiurge, ni spirituellement en relation avec Dieu. Le chaos a détruit toute possibilité de création, l'écrivain ne peut que reconstruire à partir des ruines du passé.

Ce règlement de comptes avec le mythe de l'artiste comme héros génial, maudit et solitaire est présent dans *Le Voyage d'Hiver*, puisque Perec présente les auteurs illustres comme copistes, et tous en relation les uns avec les autres par les lettres qu'ils s'envoyaient. Et dans *Le Condottière*, cela devient explicite :

⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885.

« Ce n'était plus le peintre qui embrassait en un seul regard et le monde et lui-même, c'était, en un trouble va-et-vient passablement incontrôlé, l'équivoque entretenue d'une mystification, d'une falsification grossière, le peintre n'étant guère que le démon mesquin d'une vérité mise en doute, le démiurge malhabile d'une organisation si fragile qu'à peine sortie du chaos, elle y replongeait avec toute la force inhumaine des échecs essuyés, des erreurs quasi volontaires, des limites transgressées et ressenties. L'ordonnance méticuleuse des lumières, l'admirable disposition des tables, le déploiement prestigieux des moyens mis en œuvre [...] ne pouvaient plus que signaler la vanité de l'entreprise. Au centre du panneau, éclatait une complaisance sacrilège. Dans le laboratoire abandonné, l'échec avait été total. »⁹⁹

La Création comme naissance d'une œuvre originale n'étant plus possible, sa tentative est naïve et ne peut aboutir qu'à l'échec. C'est la fin du mythe du Créateur romantique et génial.

Sur ce point, le critique Manet van Montfrans dira très justement que :

« *Perec insiste sur l'importance des conventions littéraires et procède à la mise en cause du mythe du créateur inspiré. Toute représentation littéraire est liée à un système de conventions narratives, rhétoriques, stylistiques, et par là même à des représentations antérieures. Ignorer ces conventions, nier les liens qu'elles établissent entre les textes de différents auteurs, de différentes époques, revient à oublier que tout texte est engendré à partir d'autres textes, et à se priver de tout recours efficace à ce qui est, de toute façon, incontournable – même pour un écrivain réaliste.* »¹⁰⁰

« Dieu est mort », donc. Et l'Art avec lui. Mais est-il encore possible d'observer cela d'un autre œil ? Ne peut-on pas voir dans cette mort l'annonce d'une libération ? Cette lecture toute nietzschéenne porterait alors à penser que la mort du Créateur est l'acte de naissance de l'homme libéré. Et cette affirmation de

⁹⁹ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, page 109.

¹⁰⁰ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 68.

l'Homme entraîne une exigence primordiale et proprement contemporaine, celle de l'appropriation de soi.

Il s'agirait alors de réécrire l'Homme, de le réinventer mais cette fois en le considérant comme source de lui-même, comme Création propre. L'artiste ne doit plus chercher à s'élever vers Dieu, à s'obstiner vainement dans une quête de Création *ex nihilo*. L'écrivain contemporain est Créateur en-soi et cherche à trouver sa place vacante au sein du puzzle qu'est la littérature. L'utilisation d'un « prétexte » est alors nécessaire et est « prétexte » à la Création.

Chapitre troisième

L'Œuvre d'Art contemporaine : UNE RÉÉCRITURE CRÉATIVE ? ETUDE DU *VOYAGE D'HIER* DE JACQUES ROUBAUD

7. *Le Voyage d'Hier* : une œuvre spéculaire

- 7.1. Un jeu de miroir, entre imitation et innovation
- 7.2. Une potentialité mise en œuvre
- 7.3. Une parenté enfin retrouvée

8. Une nouvelle définition de la Création

- 8.1. Une création collective : le dialogisme
- 8.2. Une littérature auto réflexive
- 8.3. Plagier pour mieux créer :
la réécriture comme principe générateur de texte

9. La boucle est bouclée ? Conclusions préliminaires

7. *Le Voyage d'Hier* : une œuvre spéculaire

« *Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route.* »¹⁰¹

7.1. Un jeu de miroir, entre imitation et innovation

« *Perc se rend compte qu'il lui faut sans cesse récrire ou périr* », remarque Jacques Roubaud à l'occasion de la publication par la Bibliothèque Nationale de France de *Portait(s) de Georges Perec*. Il n'est pas étonnant que la collaboration de Roubaud ait été sollicitée pour cet ouvrage, puisque les deux hommes se connaissaient très bien. Amis de longue date, membres de l'Oulipo (Georges Perec rejoint le groupe un an après Jacques Roubaud), ils se fréquentent régulièrement, échangent idées, réflexions et points de vue¹⁰². Ils passent tous les deux sur les bancs des classes préparatoires littéraires et n'apprécient guère l'expérience. Ils écrivent ensemble, entre autres choses, un *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, publié en 1969. Et en 1992, Jacques Roubaud va jusqu'à proposer une réinterprétation du *Voyage d'Hiver*, qu'il intitule *Le Voyage d'Hier*. L'auteur a l'habitude de l'emprunt et de l'allusion, puisque dans *Quelque chose noir* il fait notamment référence au *Journal d'Alix-Cleo Roubaud* et aux théories de Wittgenstein.¹⁰³ Mais avec *Le Voyage d'Hier*, il s'engouffre encore davantage dans l'intertextualité.

Publié dans le volume 4 de la Bibliothèque oulipienne, ce court récit ressemble même à s'y méprendre à un plagiat du *Voyage d'Hiver*. L'argument est quasi identique : Dennis Borrade jr., jeune professeur de lettres, lit par hasard *Le*

¹⁰¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, chapitre XIX « Un siècle moral », éd. Garnier Frères, Paris, 1960, page 357.

¹⁰² Voir sur ce point les documents mis en ligne par le site de l'Institut National de l'Audiovisuel : www.ina.fr

¹⁰³ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

Voyage d'Hiver de Georges Perec et y découvre non pas une fiction mais des faits bien réels. C'est l'histoire de sa famille qui y est racontée :

« Il se mit à lire. Et quelle ne fut pas sa surprise de voir, à la cinquième ligne du texte, son propre nom ; ou plutôt le nom de son père, Denis Borrade. Il ne pouvait s'agir d'une coïncidence. La « propriété des environs du Havre », la « villa » dont parlait la nouvelle, sans aucun doute était celle qui avait appartenu autrefois à sa famille (elle avait été détruite par les bombardements dans les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale). Et l'histoire qui était racontée n'était pas du tout une fiction, contrairement à ce que le ton du récit laissait croire. L'incroyable découverte et le destin tragique, romantique, de Vincent Degraël lui avaient été révélés par sa mère, quand il avait douze ans, et n'avaient pas joué un mince rôle dans sa vocation. »¹⁰⁴

« Rien, absolument rien n'y était inventé : ni la disparition de tous les exemplaires connus du livre de Vernier, ni les recherches de plus en plus fébriles, obsessionnelles, de Degraël à la poursuite de ce qui devait se révéler un insaisissable graal [...]. »¹⁰⁵

Animé par cette découverte, et profitant d'un voyage en Australie, Dennis Borrade jr. rencontre Georges Perec, avec qui il se lie d'amitié. Il se transforme alors en un nouveau Degraël, part à son tour à la recherche de l'opuscule d'Hugo Vernier et tente de dénouer les mystères qui l'entourent.

Cet argument ressemble fort au récit premier de Perec... Il semble donc bien s'agir d'une réécriture, ayant toutes les allures du plagiat. Evidemment, le titre de l'ouvrage, *Le Voyage d'Hier*, nous renseigne déjà, puisque Roubaud n'a modifié qu'une seule lettre, le « v ». Mais plus que le titre ou l'argument du récit, c'est sa structure même qui est copiée par l'écrivain mathématicien.

¹⁰⁴ Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, pages 35 et 36.

¹⁰⁵ *Ibid.*, page 37.

En effet, *Le Voyage d'Hier* présente la même structure narrative que *Le Voyage d'Hiver*. L'histoire commence :

« *Le dernier vendredi avant les vacances de Pâques de 1980 [...].* »¹⁰⁶

Et souvenons-nous de l'incipit de Perec :

« *Dans la dernière semaine d'août 1939 [...].* »

Jacques Roubaud reprend également des pans entiers du *Voyage d'Hiver*, qu'il place entre guillemets, et que nous soulignons en gras :

« *Dans Le Voyage d'Hiver, on le sait, Georges Perec raconte comment, invité « **la dernière semaine d'août 1939** » dans la maison de campagne des parents d'un de ses collègues, Denis Borrade (les grands-parents paternels de Dennis), Vincent Degraël, alors « **jeune professeur de lettres** » découvrit par hasard dans la bibliothèque de ses hôtes une mince plaquette de vers d'un certain Hugo Vernier, intitulée précisément *Le Voyage d'Hiver*.* »¹⁰⁷

Plus loin, les emprunts continuent, insérés ici comme des poupées russes :

« *Mais le fait stupéfiant, incroyable, qui devait décider de la vie de Degraël, était que ce livre était en fait un gigantesque « plagiat par anticipation » de toutes les grandes œuvres poétiques de la fin du dix-neuvième siècle français. « **Les plus célèbres comme les plus obscurs poètes [...]** (avaient) fait du Voyage d'hiver la bible où ils avaient puisé le meilleur d'eux-mêmes : Banville, Richepin, Huysmans, Charles Cros, Léon Valade y côtoyaient Mallarmé et Verlaine [...], Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière [...] n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu », Hugo Vernier.* »¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*, page 33.

¹⁰⁷ *Ibid.*, page 36.

¹⁰⁸ *Ibid.*, page 37.

La réécriture roubaldienne est parfaitement documentée et revendiquée. L'auteur cite sa source et met en scène les mêmes personnages : le lecteur retrouve Vincent Degraël, Denis Borrade, Hugo Vernier et bien sûr l'ouvrage de ce dernier, « *Le Voyage d'Hiver* », qui peut être considéré comme un personnage à part entière.

On retrouve également les mêmes thématiques. La condamnation à la répétition est visible par le retour des noms et prénoms, des syllabes « VH », et du « *Voyage d'Hiver* », qui refait surface. Le héros est de nouveau en quête de réponses : Dennis Borrade jr. est « *jeune associate professor de littérature française au département des Romance languages de l'université Johns Hopkins* » et part à la recherche d'explications concernant le mystérieux livre d'Hugo Vernier. L'attitude de l'auteur est plus que jamais « questionnante », puisque Jacques Roubaud se met lui aussi à faire ses propres recherches et va jusqu'à se mettre en scène. D'ailleurs, il est curieux de constater que Borrade « jr. » porte en lui, à peine dissimulées, les initiales de Jacques Roubaud. Enfin, les questions de la mémoire, du réalisme citationnel et de la guerre sont également développées.

Cette œuvre est bel et bien le miroir d'une autre. Les similitudes entre *Le Voyage d'Hiver* et *Le Voyage d'Hier* sont flagrantes. Mais force est de constater que la version de Jacques Roubaud comporte aussi des innovations. Entre imitation et innovation, *Le Voyage d'Hier* semble indéfinissable : s'agit-il d'une réécriture, ou d'une création en soi ? Une œuvre peut-elle être à la fois original et copie ? Perec, qui disait « *le collage est pour moi comme un schème, une promesse, et une condition de la découverte* »¹⁰⁹, n'encourageait-il pas au plagiat de son œuvre comme outil de révélation des potentialités langagières ?

¹⁰⁹ Entretien de Perec avec Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, page 15. Référence rapportée par Manet van Montfrans, in *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 70.

7.2. Une potentialité mise en oeuvre

Le Voyage d'Hier est avant tout une œuvre oulipienne par excellence, c'est-à-dire une œuvre potentielle, et cela à plusieurs niveaux. Tout d'abord au niveau du texte puisque Jacques Roubaud fait référence à cette potentialité dans son récit, suggérant que Hugo Vernier est l'auteur de poèmes potentiels, multiples. Il aurait écrit « une liste, une simple liste de 34 vers répartis en sept groupes, tous les vers de chaque groupe rimant entre eux »¹¹⁰, à laquelle il aurait ajouté ce commentaire :

« De chacun de ces « mots » faites le poème. Prenez-les comme vous voudrez, prenez-les où vous voudrez, pourvu qu'ils riment. De deux à quatorze vers, tous les poèmes sont possibles, et toutes les dispositions de rimes possibles. Quelqu'un en dira le nombre qui sera meilleur arithméticien que moi. [...] J'aurais pu, par la seule pose sur le papier de dix sonnets apparents, vous offrir le don potentiel de cent mille milliards d'entre eux. Je le pouvais, je ne l'ai pas fait. Mais personne, je dis bien personne, n'avait pensé avant moi à livrer ainsi aux vents de la postérité une telle immensité de mélodies sonores, une telle profusion de jeux de timbres. »¹¹¹

Jacques Roubaud, mis en scène dans son propre récit, pousse le jeu encore plus loin avec ce commentaire, explicite :

« (Voir l'article annoncé un peu plus haut, pour un dénombrement exact des poèmes produits par cette œuvre « potentielle ». – J.R.) »

Il fait aussi référence à Raymond Queneau et à ses *Cent mille milliards de poèmes*, et place de nouveau l'œuvre d'Hugo Vernier dans la catégorie des plagiats par anticipation.

Le Voyage d'Hier présente donc une potentialité dans le texte, mais aussi une potentialité du texte. Car Jacques Roubaud utilise ici les potentialités du texte

¹¹⁰ Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 61.

¹¹¹ *Ibid.*, pages 65 et 66.

perecquien comme point de départ de sa nouvelle. Avec une même idée du structuralisme, il offre un récit puzzle, en réutilisant les pièces laissées par Georges Perec. Et les citations, allusions et autres emprunts sont alors « *comme les pièces d'un puzzle qui, après avoir été reconstitué, dessine les contours d'une place vacante d'où naît alors une vision originale.* »¹¹²

Cette vision originale, c'est celle de la reconstitution de l'histoire, d'un voyage d'hiver à l'envers. L'œuvre est le miroir d'une autre mais les variations ingénieuses apportées par Jacques Roubaud, variations nées de la potentialité du langage, proposent un autre angle d'observation, un autre reflet de la vérité. Ainsi, « Le Voyage d'Hiver » serait en fait « Le Voyage d'Hier », et l'erreur due à une coquille :

« *C'est volontairement que, dans les précédents paragraphes, parlant du livre de Vernier, on ne l'a pas désigné par son titre. C'est que le titre qu'il porte sur l'exemplaire découvert par Degraël est en fait une coquille due à l'imprimeur. Le titre véritable n'était pas Le Voyage d'hiver mais Le Voyage d'Hier.* »¹¹³

Réécrire n'est donc pas copier. Réécrire, c'est modifier. C'est proposer un des possibles. En allant à contresens, en proposant de retrouver les origines du « Voyage d'Hiver », Jacques Roubaud nous offre une solution, non unique. La réécriture est toujours seconde, écriture qui suit une première écriture, et qui, se reflétant à l'infini, permet la naissance de beaucoup d'autres. D'ailleurs, *Le Voyage d'Hiver* est exemplaire sur ce point, puisqu'on en dénombre à ce jour pas moins de treize versions.

Et ces versions sont autant de progrès de l'Art puisque se nourrissant les unes des autres, elles vont de l'avant, voyagent vers un « *futur antérieur* »¹¹⁴. Citons

¹¹² Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, page 86.

¹¹³ Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 73.

¹¹⁴ *Ibid.*, page 74.

ici et de nouveau Manet van Montfrans qui résume cette idée beaucoup mieux que nous :

« la radicalisation de la pratique citationnelle [...] semble permettre un certain progrès puisqu'on prend comme point de départ ce qui était un aboutissement chez les prédécesseurs. Ensuite, elle peut fonctionner comme relais essentiel de l'invention. Le passage par l'identification à un autre écrivain est la solution qui permet d'accéder à la création [...]. »¹¹⁵

7.3. Une parenté enfin retrouvée

Nous le voyons avec le *Voyage d'Hier*, la réécriture implique à la fois différence et identité. Et c'est justement cette identité de l'Œuvre, toujours miroir d'une autre, qui permet à l'artiste de créer. C'est aussi elle que l'homme contemporain cherche désespérément, dans une quête d'appropriation et de connaissance de soi. L'œuvre de Georges Perec illustre bien ce voyage vers soi et ses origines. Et c'est comme en hommage que Jacques Roubaud offre, avec son *Voyage d'Hier*, la clef de l'Histoire : Vincent Degraël ne serait pas un simple ami de Denis Borrade, mais aurait avec lui des liens de parenté :

*« Car l'exemplaire de l'œuvre de Vernier que la fatalité avait conduit Vincent Degraël à prendre dans la bibliothèque de la grande maison n'avait pas du tout « été acheté lors d'une vente aux enchères, il y avait dix ans de cela, à Honfleur ». Il appartenait depuis toujours à la famille Borrade. Mieux, **il était la cause même de l'existence de cette famille.** »¹¹⁶*

On comprend par la suite que la famille Vernier et la famille Borrade sont liées puisque le fils de Hugo Vernier, Vincent, a la même mère que le fils Borrade,

¹¹⁵ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999, pages 69 et 70.

¹¹⁶ En gras dans le texte. Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 52.

Denis. En effet, après son mariage avec une certaine Virginie Huet, Hugo Vernier aurait eu un enfant, qu'il ne connaîtra jamais :

« Virginie était enceinte. L'enfant, un garçon qui reçut le nom de Vincent, naquit trois mois après la mort de son père. Deux ans plus tard, la jeune veuve épousa en secondes noces un brave homme, un cantonnier de Louviers, dont elle eu un fils, baptisé sous le nom de Denis. On ne sera pas surpris d'apprendre que le nom de son second mari était Borrade. »¹¹⁷

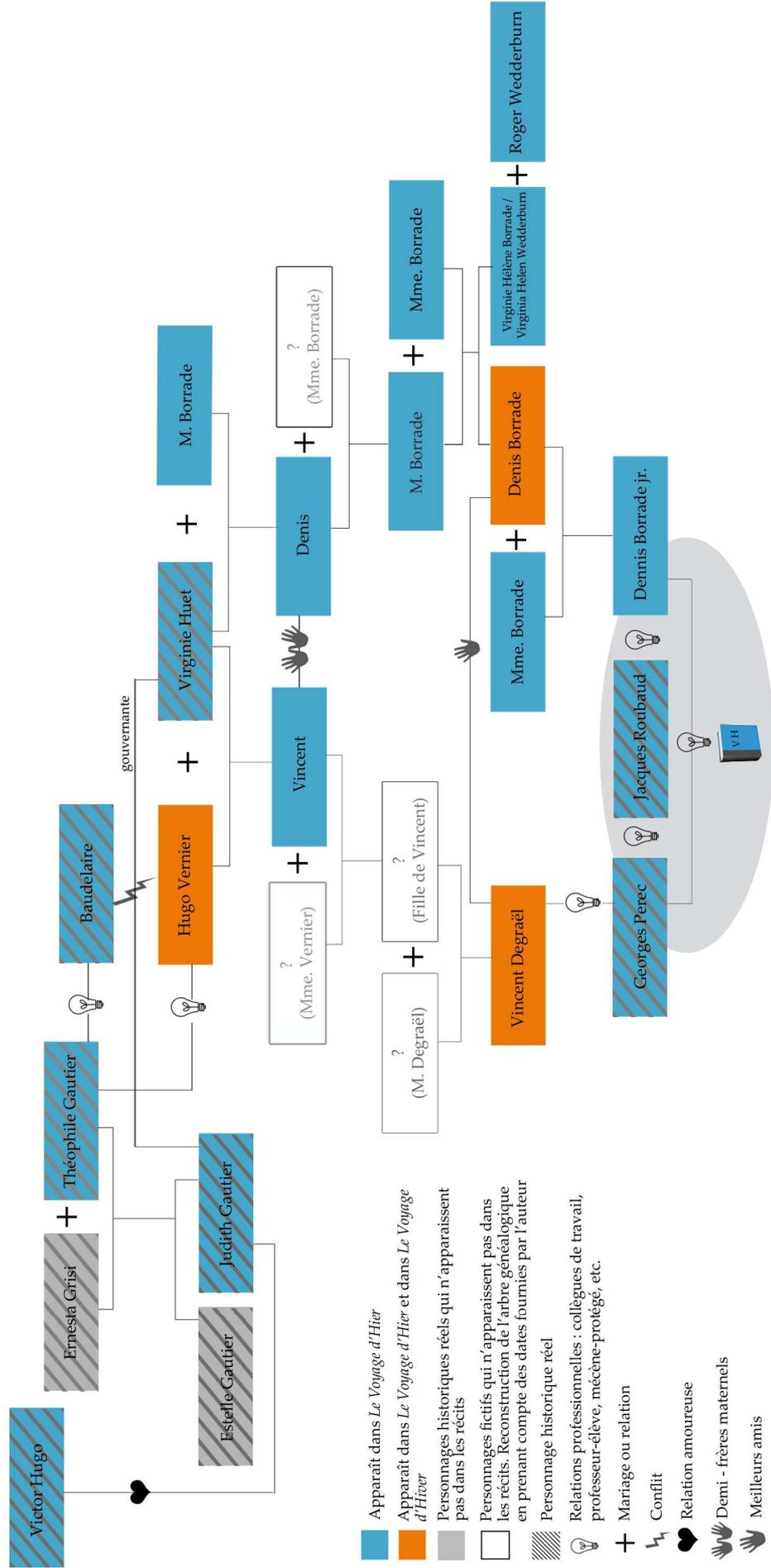
La première génération de « Vincent » et de « Denis » était donc de parenté directe, puisque demi-frères. L'exemplaire du « Voyage d'Hiver » d'Hugo Vernier, conservé par Virginie Huet, serait alors passé aux mains de la famille Borrade, puis retrouvé par son héritier légitime, Vincent Degraël, des années après.

Pour comprendre cette intrigue, véritable puzzle, il nous a été nécessaire d'élaborer un arbre généalogique, que nous reproduisons ici. Certains personnages ne sont présents dans aucun des deux récits mais il nous a été nécessaire de les reconstituer pour une bonne cohérence de l'arbre.

Ces liens familiaux et non plus amicaux qu'introduit Jacques Roubaud permettent au récit de trouver racines. Et cela ne peut que nous inciter à la relecture et à voir dans « Vernier » non pas l'obligation mais le besoin de « revenir ». La réécriture permet l'appropriation de l'histoire, le retour sur le passé dans une quête de paternité, enfin retrouvée.

¹¹⁷ *Ibid.*, page 72.

Diagramme des personnages *Le Voyage d'Hier - Le Voyage d'Hier*



Certes, il y a un retour du même, mais avec des variations. Le travail de l'écrivain est celui du libre traducteur qui, à partir d'un texte source, en crée un autre. A ce sujet il est intéressant de noter qu'à propos du prénom que Denis Borrade a choisi pour son fils, Jacques Roubaud écrit :

« *c'était et ce n'était pas le sien. La présence du second « n » (« Dennis » au lieu de « Denis ») était le symbole de cette « traduction » vitale [...].* »¹¹⁸

Le Voyage d'Hier, c'est et ce n'est pas *Le Voyage d'Hiver*. L'utilisation d'un pré-texte conditionne mais n'emprisonne pas l'auteur. L'artiste joue toujours avec les mêmes cartes, le texte source pour le traducteur, l'alphabet pour l'écrivain, la gamme pour le musicien. Et la création ne peut se défaire de cette donnée. Quant à la réécriture, elle reconnaît être dans une lignée d'autres œuvres, elle accepte l'altération et tend vers l'altérité.

L'œuvre n'est pas considéré comme un objet achevé mais c'est un possible. L'Art n'est pas un « produit fini », il suscite toujours des exigences nouvelles : l'Art c'est le progrès.

Avec *Le Voyage d'Hier*, Jacques Roubaud s'inscrit dans cette évolution, « *comme si, peignant la propre histoire de ses œuvres à travers l'histoire des œuvres des autres, il avait pu, un instant, [...] troubler « l'ordre établi » de l'art, et retrouver l'invention au-delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire.* »¹¹⁹

¹¹⁸ Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 43.

¹¹⁹ Georges Perec, *Un Cabinet d'amateur*, éd. Balland, 1979, page 35.

8. Une nouvelle définition de la Création

8.1. Une création collective : le dialogisme

L'étude du *Voyage d'Hiver* et du *Voyage d'Hier* nous l'a montré : toute œuvre est le miroir d'une autre. La Création ce n'est plus écrire une nouvelle lettre, c'est répondre à une lettre. S'opère alors une correspondance entre les œuvres et un échange entre les arts : la peinture, la littérature, la danse, le cinéma sont tous liés par une même réciprocité.

Les œuvres de Georges Perec et de Jacques Roubaud illustrent bien ce dialogue incessant de l'Art, puisqu'ils le donnent à voir dans le corps même du texte. Malicieusement, ils établissent des liens entre « Le Voyage d'Hiver » d'Hugo Vernier et « Les Fleurs du Mal » de Baudelaire, entre Georges Perec et Vincent Degraël, entre Hugo Vernier et Théophile Gautier. Les jeux de miroir constants, l'intertextualité, la réécriture, les allusions, sont autant d'instruments qui participent à la circulation du sens.

Jacques Roubaud est particulièrement habile sur ce point. Dans *Le Voyage d'Hier*, le dialogue est sans fin. Nous nous arrêterons sur un intertexte seulement, celui de Stendhal, qui nous a semblé trop intéressant pour ne pas être mentionné.

L'auteur de *La Chartreuse de Parme* a, on le sait, écrit son chef-d'œuvre en cinquante-trois jours. Or Georges Perec, à sa mort, laisse derrière lui le manuscrit d'une œuvre inachevée, intitulée « 53 jours ». C'est Jacques Roubaud notamment qui reprend ce texte et le termine, en utilisant les notes laissées par son ami. L'œuvre avait été pensée pour avoir deux parties : la première, « 53 jours », contenant treize chapitres, et la seconde, « un R est un M qui se P le L de la R »¹²⁰,

¹²⁰ Georges Perec, *53 jours*, texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, éd. Gallimard, coll. « Folio » n° 2547, 1994, page 141.

composé de quinze chapitres. Mais revenons au *Voyage d'Hier* : il est aisé de remarquer que Vincent Degraël meurt à Verrières, et que c'est justement là que commence *Le Rouge et le Noir*.¹²¹

Ensuite, on peut noter sans difficulté que le père de Dennis Borrade jr. s'est réfugié, pendant la guerre, dans un maquis « *de la Grande Chartreuse* », et que le dossier qu'il rédige, dévoilant l'identité de son traître, s'intitule « *Le mois de mai aura cinquante-trois jours* »¹²². Jusque-là, les allusions à Stendhal sont facilement repérables. Mais allons plus loin, en observant le nom de ce traître : « *Serval* », dit « *Louviers* ». Maintenant, quittons toutes les voyelles, pour ne conserver que les consonnes :

SERVAL	LOUVIERS
S-R-V-L	L-V-R-S

On observe que « *Serval* » est le double consonantique de « *Louviers* ».

Et relisons alors la proposition que s'était donnée Perec pour le deuxième chapitre de ses *53 jours* :

« un **R** est un **M** qui se **P** le **L** de la **R** ».

N'avait-il pas voulu dire, comme Stendhal :

« un **R**oman est un **M**iroir qui se **P**romène le **L**ong de la **R**oute » ?

Décidemment, la littérature est un miroir et un échange sans fin, et ne cesse de nous surprendre. Toute œuvre est alors une création collective, puisque inspirée, influencée, liée à tant d'autres. Quand on lit Roubaud, on lit Perec et Stendhal, mais

¹²¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, introduction de Henri Martineau, éd. Garnier Frères, Paris, 1960. Livre Premier, Chapitre Premier, page 3 : « *La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté.* »

¹²² Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 45.

aussi Théophile Gautier, Baudelaire, Rimbaud... Chaque écrivain, chaque lecteur, chaque critique peuvent, selon la route qu'ils auront prise, selon les lectures qu'ils auront effectuées, établir un dialogue entre les œuvres et penser la Littérature comme un Tout englobant le monde et le temps. La chronologie n'a d'ailleurs plus d'importance, puisque la création est un incessant va-et-vient, où le dialogisme fait interagir chaque discours sur un pied d'égalité

8.2. Un miroir critique : une littérature auto réflexive

Il est important de rappeler qu'avant toute chose, la réécriture implique une réflexion sur l'objet littéraire. Un écrivain, lorsqu'il réécrit un texte déjà existant, adopte une attitude critique et réflexive. Il doit connaître son instrument de travail et en tirer toutes les potentialités. Dans cette perspective, l'écrivain ne considère pas le texte source comme un objet clos, mais au contraire comme un objet ouvert à tous les possibles. Le texte réécrit sera un reflet de ces potentialités.

Chez Perec et Roubaud, pour qui la démarche d'écrire s'apparente à la recherche d'un absolu littéraire, l'interdit d'une parole naturelle et immédiate oblige à une réflexion critique. Et ils ne s'en cachent pas. Bien souvent, ils se mettent eux-mêmes en scène, comme Jacques Roubaud qui, dans *Le Voyage d'Hier*, et signant à chaque fois de ses initiales, « J.R. », ponctue le récit de ses commentaires, placés entre parenthèses :

« *(Je ne donne pas, bien sûr, ici son vrai nom. – J.R.)* »¹²³

« *([...]) nous analyserons le recueil, en collaboration avec le professeur Borrade, dans un article ultérieur. – J.R.)* »¹²⁴

« *Note additionnelle (J.R.) : J'ai rencontré Dennis Borrade jr. A l'automne de 1992 dans le Colorado où, à l'invitation du professeur Warren Motte (et grâce à la*

¹²³ *Ibid.*, page 42.

¹²⁴ *Ibid.*, page 60.

générosité du Ministère des Affaires Etrangères) je participais, en compagnie de Paul Fournel, de l'Oulipo, à une rencontre d'écrivains du monde entier. Il m'a confié le texte que j'ai reproduit ici avec des modifications mineures et le « dossier » de toute « l'affaire Hugo Vernier », que nous publierons prochainement conjointement, en édition critique, dans sa totalité. »¹²⁵

Jacques Roubaud devient un personnage à part entière, et l'acte d'écrire est mis en scène. Cela déconcerte le lecteur, puisque en proposant une réflexion et un reflet du livre dans le livre, Jacques Roubaud brouille les pistes et refait l'histoire. Il présente l'histoire fictionnelle de Georges Perec comme étant véridique, et réutilise l'Histoire réelle dans une entreprise fictionnelle. En effet, l'auteur utilise des faits véridiques, tantôt pour accentuer l'attention du lecteur, tantôt pour renforcer son argument, très souvent par pur amusement. Toujours dans cette dynamique de réflexion interne de la littérature, Jacques Roubaud explicite cette préoccupation, à l'intérieur de son récit :

« Et la ruse suprême de cette « ligne » de la fiction, celle choisie par Hofmannsthal comme avant lui par de Quincey [...] consiste à prendre [...] des aventures réellement arrivées à des personnages réels et à les magnifier, par des additions ou suppressions minimales, à les transformer, magiquement, en œuvres d'art. Mais dans chacun de ces exemples cependant un modèle visible existe : de Quincey, Hofmannsthal (et quelques autres) se sont emparés, comme le potier se saisit de l'argile, l'orfèvre des lingots d'un or pur mais informe, de vies authentiques. Ils ont mis à jour, en retournant les terres du passé, des textes enfouis mais existants, peu connus certes, accessibles cependant sans trop de peine aux chercheurs habiles, et permettant, par la comparaison terme à terme, aux amateurs de goûter le plaisir raffiné de surprendre les démiurges de la prose dans le « moment machiavélien » de leur création. »¹²⁶

¹²⁵ *Ibid.*, page 74.

¹²⁶ *Ibid.*, pages 38 et 39.

A chaque page tournée, on a envie d'y croire. L'hyper réalisme de l'écriture roubaldienne est surprenant. Face à cette incertitude permanente, le lecteur qui ne sait plus ce qui relève du vrai ou du faux, se met à entreprendre ses propres recherches. C'est ce que nous avons fait. Et nous découvrons alors que, comme le raconte Jacques Roubaud dans son récit fictif, Baudelaire et Théophile Gautier se connaissaient et que la fille de ce dernier s'appelait Judith. Après quelques recherches biographiques, on ne peut qu'être subjugué par le tour de force de l'auteur : Judith Gautier était effectivement douée d'une grande sensibilité littéraire et devient même écrivain à son tour ; elle a lu et critiqué Baudelaire, et a été l'amante de Victor Hugo. De plus, on apprend, en lisant ses *Souvenirs littéraires*, que sa nourrice s'appelait... Mademoiselle Huet ! Jacques Roubaud n'a rien inventé, ou plutôt si, a tout inventé. La nourrice de Judith Gautier (la vraie) était en fait Honorine Huet, la sœur de Virginie :

« A cette fin d'automne, en revenant de la campagne, Mlle Huet retourna habiter chez elle avec sa mère et sa sœur, la belle Virginie, qui nous donnait çà et là de vagues leçons de piano [...]. »¹²⁷

Tout, ou presque, concorde avec *Le Voyage d'Hier*. Virginie était pianiste, et chez Roubaud, « elle subvenait aux besoins du ménage en donnant des leçons d'anglais et de piano »¹²⁸. Pourquoi ne pas penser alors que Jacques Roubaud nous dit la vérité ? En utilisant des faits réels à des fins fictionnelles, il encourage le lecteur à faire preuve d'une réflexion critique et à poursuivre la lecture, vers un au-delà du livre. Peut-être jamais, sans lui, aurions-nous lu *Le Collier des jours* de Judith Gautier...

De ce fait, découle une autre observation : celle de la place grandissante du lecteur dans la littérature contemporaine. Devenue auto réflexive, la Création littéraire se double d'une réflexion théorique, tant sur la pratique de l'auteur que

¹²⁷ Judith Gauthier, *Le collier des jours : le second rang du collier, souvenirs littéraires*, 1900-1910, Bibliothèque nationale de France, page 4. Disponible sur Gallica.bnf.fr.

¹²⁸ Jacques Roubaud, *Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997, page 71.

sur celle du lecteur. Le merveilleux ouvrage d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, est exemplaire sur ce point puisqu'il interpelle directement son lecteur dès l'incipit. Le lecteur fait alors indubitablement partie de l'équation du livre, il devient personnage, participant et créateur.

Et nous pourrions alors voir, dans les « huit premières pages » suivies des « cent quatre-vingt-douze autres » blanches que laisse Hugo Vernier derrière lui (ou était-ce Perec ? Nous sommes perdus...), une image des huit pages que devait autrefois découper le lecteur. Les éditions anciennes, en effet, laissaient les livres « en cahiers » et seules les huit premières pages pouvaient être lues, le reste restant invisible aux yeux. Si le carnet de notes d'Hugo Vernier est resté vierge après ces huit premières pages, c'est alors, peut-être, comme une invitation que nous devons l'envisager, comme si le soin était laissé au lecteur de poursuivre sa propre histoire.

8.3. Plagier pour mieux créer : la réécriture comme principe générateur de texte

Chaque œuvre porte en elle la possibilité d'une nouvelle naissance. L'Oulipo l'avait bien compris, qui revendiquait la réécriture comme un excellent principe générateur de texte.

Cette renaissance du texte implique une référence aux œuvres qui l'ont précédée, mais aussi une large place d'action laissée au lecteur. En effet, un lecteur comme Vincent Degraël, observateur et attentif, est celui qui permet à Hugo Vernier de se « réaliser » pleinement. Et c'est justement là que se trouve l'importance de l'attitude et de l'esthétique questionnantes : « *La littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l'espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement.* »¹²⁹

¹²⁹ Jacques Bens dans *L'Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981.

De même, et le fait est évident : sans *Le Voyage d'Hiver*, Roubaud n'aurait jamais écrit *Le Voyage d'Hier*. C'est pourquoi la réécriture était revendiquée par l'OuLiPo comme un excellent principe générateur de texte. Il s'agit d'un outil révélant les potentialités du langage, parfois jusqu'à l'absurde, souvent dans un labyrinthe sans fin.

Imiter l'autre, c'est bien sûr l'honorer, parfois le ridiculiser, mais c'est aussi se défaire de son emprise et inventer sa propre langue, sa propre histoire. Bien sûr, la relation que chacun entretient avec ses « Pères » reste complexe, et ambiguë. L'héritage est à la fois difficile à porter et stimulant pour l'auteur, à l'image de Georges Perec qui écrit :

« Je lis peu, mais je relis sans cesse Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau, chaque fois avec la même jouissance, celle d'une complicité, d'une connivence ou plus encore celle d'une parenté enfin retrouvée »¹³⁰

La réécriture encourage la création, elle décomplexé l'écrivain, et se place dans une lignée de modèles supposés indépassables.

Le Voyage d'Hiver et *Le Voyage d'Hier* sont deux œuvres certes construites « en miroir », mais des créations en-soi. Et c'est tout le présupposé de la Création qu'il faut tâcher de redéfinir. Car l'écriture est déjà, et toujours, réécriture.

Avant que n'existent les manuscrits, avant que la divulgation du livre ne connaisse un essor considérable, une littérature orale a existé. Jacques Roubaud s'y est d'ailleurs beaucoup intéressé, à travers l'étude de l'art des troubadours. Et ce que l'on considère comme étant les « premières œuvres » est en fait une transcription de cette tradition orale. L'écriture n'est pas source, origine. Tout un réseau de codes linguistiques, de coutumes, de formations discursives est pré-texte à l'écrit. L'écrivain contemporain doit accepter ce pré-texte, cet héritage, et c'est

¹³⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 2002.

ainsi qu'il pourra, à son tour, écrire, donc créer. L'inspiration n'est plus l'inspiration romantique venue d'on ne sait quel ailleurs. Elle est altérité, tournée vers l'autre, dans un jeu de miroir permanent, dans un dialogue incessant assurant la pérennité de l'Œuvre et de la Création.

Le Condottière qui, nous semble t-il, rassemble toute la théorie de la poétique perecquienne, s'achève d'ailleurs par une invitation et une promesse, celle d'un livre à venir :

« [...] tu iras vers le monde, cherchant l'ordre et la cohérence. Cherchant la vérité et la liberté. Dans cet au-delà accessible gisent ton temps et ton espoir, ta certitude et ton expérience, ta lucidité et ta victoire.

Peut-être chercher dans les visages l'évidente nécessité de l'homme. Peut-être chercher dans les objets et les paysages l'évidente nécessité du monde. [...] Plonger au cœur du monde. Sûrement. Dans les racines de l'inexpliqué. Dans ces racines explicables. Sûrement. Dans l'incomplétude du monde. Sûrement. Dans ce monde à investir et à construire. Sûrement. Plonger. Foncer. Sûrement. Vers cette perpétuelle reconquête du temps et de la vie. Vers cette lucidité immédiate. Vers cette sensibilité épanouie. Plonger. Sûrement. Plonger. Vers ce jour à mettre au monde. »¹³¹

¹³¹ Georges Perec, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, pages 202 et 203.

9. La boucle est bouclée ?

« Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », dit la célèbre maxime. Jacques Roubaud, avec qui j'ai eu la chance d'échanger quelques mots, m'a confirmé que cette formule de Lavoisier illustre parfaitement le travail entrepris par l'Oulipo. Le monde, pris dans un éternel retour, se renouvelle sans cesse, et l'artiste crée toujours à partir de quelque chose, situé en soi, et hors de soi. C'est pourquoi une œuvre d'Art est continuellement le miroir d'une autre.

Le motif du miroir est une constante dans l'œuvre perecquienne. Chargé d'une forte connotation symbolique, il permet à l'auteur d'engager une réflexion sur la vérité, la conscience de soi, le double. Georges Perec, qui a perdu ses parents durant la guerre, questionne ses origines, et tente d'y répondre par le biais de la littérature. Ses romans invitent tous à la recherche d'une filiation, à un voyage vers les origines, qu'elles soient familiales ou littéraires. Mais le chemin est semé d'embûches : la mémoire défaille, la guerre détruit tout, les illusions sont constantes. Ainsi, le personnage du *Voyage d'Hiver*, Vincent Degraël, se trouve emporté dans une aventure vouée à l'échec : il lui est impossible de découvrir qui était réellement Hugo Vernier, le « Père » de la littérature, et il ne peut que constater que celle-ci est condamnée à la répétition. Car les plus illustres auteurs de langue française ne seraient que des plagiaires, et la littérature un miroir infini d'une seule et même œuvre, copiée mille et mille fois. Degraël ne sera jamais en mesure de le prouver. Rien ne se crée et tout est secret.

Cette vision de la Littérature comme perpétuel recommencement et comme plagiat, conscient ou non, d'œuvres antérieures, participe d'une certaine désacralisation de l'Art. C'est pourquoi il est possible de lire, dans *Le Voyage d'Hiver*, une mise à mort de l'Art.

Alors, si tout a déjà été fait, si la Création est impossible et l'Œuvre toujours miroir d'une autre, le récit de Georges Perec constituerait-il un simple aveu d'impuissance ? *Le Voyage d'Hier* de Jacques Roubaud, écrit à partir du *Voyage d'Hiver*, peut-il être considéré comme une création à part entière ?

Nous avons souligné tout au long de ce travail que la réponse est, comme bien souvent, ambiguë et paradoxale. Les *Voyages* réservent bien des surprises à leurs lecteurs, et engendrent, sans même y prétendre –du moins officiellement–, des questionnements à portée philosophique et idéologique de manière originale, et proprement contemporaine.

Georges Perec et Jacques Roubaud parviennent à nous faire voyager dans un lieu où la forme porte le message et le contient en elle, où tous les signes font sens, et où tout est dit en même temps : la vie et la mort, la perte et la retrouvaille. *Le Voyage d'Hiver* et *Le Voyage d'Hier* sont des romans qui, tels les poupées russes, contiennent une multitude d'autres romans, dans un puzzle narratif à la fois complexe et facile d'accès. Tous les lecteurs peuvent s'y retrouver ou s'y perdre, y voir une mise à mort de l'Art ou au contraire un hommage et une invitation à une lecture attentive, puisque comme le disait si justement Paul Klee, « *c'est le visiteur qui fait le tableau* ».

La palingénésie universelle de l'Art suppose un perpétuel retour à la vie ; l'Œuvre est toujours même et différente, le regard qui y est porté est changeant et contextuel. Ce n'est pas l'œuvre authentique qui emporte nécessairement le mérite. Ce sont les effets de rapprochement, la mise en réseau, le « con-texte » qui influence la perception que l'on a de telle ou telle œuvre. Son mérite réside dans sa capacité à opérer une alchimie créatrice, une fusion entre ce qui a déjà été fait et ce qu'il reste à faire.

Comme un puzzle sans fin, les œuvres perecquienne et roubaldienne restent sans cesse à découvrir et à compléter d'observations nouvelles. En ce sens, il serait

particulièrement intéressant de poursuivre cette analyse en comparant *Le Voyage d'Hiver* de Georges Perec avec ses autres suites oulipiennes : *Le Voyage d'Hitler* d'Hervé Le Tellier (1999), *Le Voyage du Grand Verre* de Jacques Jouet (2007), *Le Voyage d'Arvers* de Jacques Bens (1999), *Le Voyage du vers* de Reine Haugure (2001), *Le Voyage des verres* de Harry Mathews (2001) et *Si par une nuit un voyage d'hiver* de Mikhaïl Gorliuk (2003). Ces variations ludiques du récit de Perec pourraient en effet nous en apprendre beaucoup sur ce jeu sérieux qu'est la Littérature pour les écrivains contemporains, activité ludique où chaque livre est un hommage à d'autres, et où la récréation est aussi et avant tout récréation. La boucle ne sera jamais bouclée : l'Art est toujours reparti pour un tour.

CONCLUSION

**« Yo me atrevo a insinuar esta
solución del antiguo problema :
La Biblioteca es ilimitada y periódica. »¹³²**

A partir de la Seconde Guerre mondiale, s'opère en France une crise de l'humanisme : les hommes n'ont plus d'Être, ils sont ce qu'ils ont. La guerre détruit tout, valeurs et idéaux, et laisse derrière elle des individus privés de leurs racines. Or, il ne peut y avoir d'originalité sans origine. La poétique contemporaine semble se référer à ce nouveau paradigme épistémologique qui se met en place à l'époque. Le déconstructivisme et la révolution intellectuelle, qui brisent tous les fondements de la culture occidentale, entraînent une très forte auto conscience métafictionnelle. La littérature devient sa propre critique, part en quête de son identité et éprouve ses limites.

Dans *Le Voyage d'Hiver*, véritable aventure épique du roman sur le roman, cette conscience auto critique est particulièrement développée. L'espace, l'écriture et la vision philosophique sont liés pour constituer un livre particulièrement représentatif de la sensibilité contemporaine.

D'une part, la mort de l'Art est célébrée, la fragilité de l'homme et son instabilité identitaire sont mises en avant. L'Histoire n'est que perpétuel recommencement, et la Création est désormais impossible.

¹³² « J'ose insinuer cette solution à l'ancien problème : la Bibliothèque est illimitée et périodique. »
Jorge Luis Borges, *Ficciones*, « La Biblioteca de Babel », Alianza Editorial, Madrid, 2009, page 99.
ISBN : 978-84-206-3312-1.

D'autre part, et bien que la Création soit impossible, les écrivains éprouvent le besoin de *dire* la guerre, de témoigner du traumatisme subi. La Littérature se dote alors d'une intention commémorative. Et ressasser les œuvres du passé, c'est une manière de ne pas oublier. C'est pourquoi les artistes cherchent à déterrer les textes anciens, et mettent en lumière, par ce biais, le travail commun et continu qu'est la Littérature.

La Littérature contemporaine traduit la nécessité de se souvenir, de se remémorer, et sert d'avertissement : certes, l'Histoire se répète, mais il convient à l'homme d'utiliser les connaissances et les expériences transmises au fil des siècles dans une démarche évolutive et dynamique. Tout a déjà été fait, tout a déjà été dit, mais cela ne contraint en aucun cas l'homme à répéter mots pour mots, œil pour œil et dent pour dent ce qui a été écrit ou commis.

Georges Perec, Jacques Roubaud et les différents membres de l'Oulipo se sont attachés à remettre sur le devant de la scène les textes du passé, dans le but de les transformer, d'opérer sur eux une alchimie créatrice. Ce qui peut être perçu comme une réhabilitation de la notion de Création est en réalité une rectification de sa définition. L'ère contemporaine célèbre la fin du mythe romantique de l'auteur inspiré en démontrant que l'écriture est déjà, toujours, réécriture.

La notion d'auteur prend alors un sens collectif et une perception transhistorique naît chez la critique : les notions de dialogisme, d'intertextualité et aussi et surtout de plagiat par anticipation trouvent sens dans une perspective de la Littérature comme correspondance, comme échange continu et anachronique.

On envisage également un usage créatif du plagiat. Le mérite n'est plus seulement attribué à l'œuvre authentique : la valeur de la réécriture réside dans sa capacité à mettre au jour les potentialités de l'œuvre première.

C'est ce que fait Jacques Roubaud avec son *Voyage d'Hier*, en allant plus loin qu'une simple poétique formaliste. Avec lui, le roman reste avant tout un instrument d'interprétation et d'exploration de la réalité. L'écrivain exhibe son travail et exploite toutes les potentialités de la fiction.

Le but de ce travail ne consiste évidemment pas à détruire l'idée d'une faculté créatrice de l'homme, mais au contraire à la renforcer, dans une perspective nouvelle. L'Art est une remise en jeu, – remise en « je » –, des pièces d'un même puzzle. C'est le regard que l'on pose sur elles et les différentes combinaisons et stratégies effectuées qui font de l'Œuvre une Œuvre *Autre*.

Jorge Luis Borges envisageait la Littérature comme une Bibliothèque illimitée qui, si elle était traversée par un voyageur, lui donnerait à voir, siècles après siècles, les mêmes volumes dans un ordre différent chaque fois. Pour notre part, nous envisagerons la Littérature à l'échelle d'une vie : les lectures effectuées par un individu au cours de son existence ne sont-elles pas toujours les mêmes, mais différentes ? Penchons-nous sur notre bibliothèque : n'y a-t-il pas une cohérence, une symétrie cachée ? Comme l'enfant qui tous les soirs, avant de se coucher, réclame la même histoire, le lecteur devenu adulte relit, encore et toujours. Il conserve un peu de cette obsession enfantine qui le pousse à répéter la même lecture, contenue dans des livres différents mais spéculaires, autres mais semblables, kaléidoscopiques. Bien sûr, tout lecteur fait parfois fausse route. Mais on a vite fait de tourner la page.

Une œuvre est toujours le miroir d'une autre. L'écrivain réécrit, le lecteur relit. Et le créateur, tel qu'on le définissait, n'existe plus, ou plutôt n'a jamais existé. Il n'est pas cet idéal, celui qui crée à partir de rien. Le créateur c'est n'importe qui, c'est tout un chacun. C'est celui qui, avec brio, vient positionner de manière différente une pièce du gigantesque puzzle qu'est la Littérature. C'est un artisan qui bricole à partir du matériau qu'est le langage. C'est celui qui se remémore et qui,

avec une plus grande lucidité que d'autres, peut-être, admet qu'il a besoin de l'Art pour se libérer :

« 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. »¹³³

Tout a été écrit, certes. Mais la Littérature n'est pas près d'avoir dit son dernier mot.

¹³³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 2002, chapitre VIII.

Références bibliographiques

AUDIN, Michèle, Institut de Recherche Mathématique Avancée, Université de Strasbourg, « L'Oulipo et les mathématiques : une description », texte issu d'une conférence donnée à la médiathèque *Les Champs libres* de Rennes le 20 octobre 2010 et disponible sur : <http://www-irma.u-strasbg.fr/~maudin/ExposeRennes.pdf>

AUDIN, Michèle et HUYGHE, Christine, « Classer », in *Images des mathématiques*, CNRS, 2009. Disponible sur : <http://images.math.cnrs.fr/Classer.html>

BAYARD, Pierre, « Le plagiat par anticipation », in *La Lecture littéraire*. Numéro spécial « Ecrivains, lecteurs », sous la direction de Bruno Clément, février 2002. Disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_plagiat_par_anticipation_selon_P._Bayard

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

BENABOU, Marcel, « Perec et la judéité », *Colloque de Cerisy*, Cahiers Georges Perec n°1, P.O.L., juillet 1984. Disponible sur : <http://www.pol-editeur.com/pdf/81.pdf>

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, éd. Alianza, Madrid, 2009.

BURGELIN, C., *Georges Perec*, éd. du Seuil, coll. « Les Contemporains », Paris, 1988.

BUTOR, Michel, *La critique et l'invention*, Répertoire III, éd. Minuit, Paris, 1968.

DUPONT, Nathalie, TRUDEL, Eric, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire du XX^e et XXI^e siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2012. Disponible sur : www.books.google.es/books?isbn=276053216X

FAERBER, Johan, « Dire la réécriture, redire l'écriture », in *Cahier du Centre de Recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle »*, n° 2, juin 2003. Disponible sur : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers2.html#Faerber

GAUTIER, Théophile, *Correspondance générale*, Volume 1, Librairie Droz, Paris, 1985.

Disponible sur :

<http://books.google.fr/books?id=36ZSPCqyeZMC&lpg=PA211&ots=00NxWhvHp-&dq=virginie%20huet%20theophile%20gautier&hl=fr&pg=PA211#v=onepage&q=virginie%20huet%20theophile%20gautier&f=false>

GAUTIER, Judith, *Le collier des jours : le second rang du collier, souvenirs littéraires*, F. Juven, Paris, 1900-1910, Bibliothèque nationale de France, 8-Ln27-52213 (2).

Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k832586>

LA BRUYERE (de), Jean, *Les Caractères*, chap. I « Des ouvrages de l'esprit », LGF/Livre de Poche, 1997.

LACQUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, éd. du Seuil, 1978. Référence tirée de notes de cours. Professeur : Patricia Martínez. Master *El francés en el ámbito profesional*. Curso « Literatura y pensamiento filosófico francés del siglo XX ».

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et L'Oblique : Georges Perec autobiographe*, P.O.L, Paris, 1991.

MAGNE, Bernard, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », in *Etudes littéraires*, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 9-26. Disponible sur :

<http://id.erudit.org/iderudit/500924ar>

MAGOT, Julie, « Essai de poétique comparée : Georges Perec et Jacques Roubaud », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, novembre 2010.

Disponible sur : <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/JMagot.pdf>

MONCOND'HUY, Dominique, *Pratiques oulipiennes : anthologie*, éd. Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, LGF/Livre de Poche, 2000.

OULIPO, *La littérature potentielle*, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1973.

OULIPO, *Abrégé de Littérature Potentielle*, éd. Mille et une nuits et Oulipo, 2002.

OULIPO, *La littérature potentielle*, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2007.

PARAYRE, Marc, « Perec récrivain », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*. Archives en ligne, site maintenu par Bernard Magné, février 2003.

Disponible sur :

<http://web.archive.org/web/20081111201913/http://www.cabinetperec.org/articles/parayre/article-parayre.html>

PEREC, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, éd. Balland, Paris, 1979.

PEREC, Georges, *La Disparition*, éd. Gallimard, coll. **PEREC, Georges**, *Entretien avec Gabriel Simony*, éd. Le Castor Astral, Bedous, 1989.

PEREC, Georges, *Le Voyage d'Hiver*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », Paris, 1993.

PEREC, Georges, *53 jours*, texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, éd. Gallimard, coll. « Folio » n° 2547, 1994.

PEREC, Georges, *Les Choses « Une histoire des années soixante »*, éd. Julliard, Paris, 1997.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 2002.

PEREC, Georges, *Penser/Classer*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », Paris, 2003.

PEREC, Georges, *Le Condottière*, éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », Paris, 2012.

PEREC, Georges, ROUBAUD, Jacques, *Le Voyage d'Hiver, Le Voyage d'Hier*, éd. Le Passeur, Paris, 1997.

PUFF, Jean-François, « Le modèle des troubadours dans l'œuvre poétique de Jacques Roubaud », in *Cahier du Centre de Recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle »*, n° 2, juin 2003. Disponible sur : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers2.html#Puff

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte, Georges Perec-l'Oulipo*, éd. Interuniversitaires, 1999.

REIG, Christophe, *Mimer, Miner, Rimer : le cycle romanesque de Jacques Roubaud*, éd. Rodopi, coll. « Faux-titre », 2006. Disponible sur : <http://books.google.fr/books?id=4hB21CeshD8C&lpg=PP1&ots=rHXvO3y86v&dq=mimer%20miner%20rimer&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=mimer%20miner%20rimer&f=false>

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 2000.

ROUBAUD, Alix-Cleo, *Journal : 1879-1983*, éd. du Seuil, coll. « Fictions et Cie », 2009.

ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

ROUBAUD, Jacques, *L'Oulipo et les Lumières*, éd. Isele, 1998.

ROUBAUD, Jacques, *Portrait(s) de Georges Perec*, « Les 17 expériences extrêmes de Perec », sous la direction de Paulette Perec, Bibliothèque nationale de France, juin 2011. Disponible sur : <http://remue.net/cont/roubaud03Perec.html>

ROUBAUD, Jacques, et al., *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, « Compte-rendu des Leçons de Poétiques données en 1998 à l'Unité de Recherches contemporaines de la Villa Gillet à Lyon », éd. Circé, 2001.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, introduction de Henri Martineau, éd. Garnier Frères, Paris, 1960.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, éd. LGF/Livre de Poche, Paris, 2000.

VĂLIMĂREANU, Ela, « Pour une poétique du faux dans la recette de l'œuvre perecquienne : faux-semblant, fausse piste, faux-fuyant », in *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, juin 2012. Disponible sur :

<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/EValimareanu.pdf>

VAN MONTFRANS, Manet, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Rodopi, 1999.

Disponible sur : www.books.google.es/books?isbn=9042005955

Autres ressources et outils

GUIDICELLI, Jean-Claude, *L'Oulipo mode d'emploi*, film documentaire, Doriane Films, Docsid Production / Arte France / Ina / Forum des Images, 2010.

Site officiel de l'OuLiPo : www.ouliipo.net

Site de l'Association Georges Perec : www.associationgeorgesperec.fr

Site consacré à la vie et l'œuvre de Théophile Gautier : www.theophilegautier.fr

Site de l'Institut National de l'Audiovisuel : www.ina.fr.

Entretien entre Georges Perec et Jacques Roubaud, 30 août 1973 :

<http://www.ina.fr/video/I05057040/entretien-entre-georges-perec-et-jacques-roubau.fr.html>

Jacques Roubaud et Georges Perec se promènent, 30 août 1973 :

<http://www.ina.fr/video/I05038332/jacques-roubaud-et-georges-perec-se-promenent.fr.html>

Site de ressources pour la recherche en littérature : www.fabula.org

Bibliothèques numériques : www.books.google.fr et www.gallica.bnf.fr

Dictionnaire en ligne, *Le Trésor de la Langue française informatisé* :

<http://atilf.atilf.fr/>

ANNEXE

Liste des suites oulipiennes du *Voyage d'Hiver*

Georges Perec, *Le voyage d'hiver*, 1979

Jacques Roubaud, *Le voyage d'hier*, 1992

Hervé Le Tellier, *Le voyage d'Hitler*, 1999

Jacques Jouet, *Hinterreise*, 1999

Jacques Jouet, *Le voyage du grand verre*, 2007

Ian Monk, *Le voyage d'Hoover*, 1999

Jacques Bens, *Le voyage d'Arvers*, 1999

Michelle Grangaud, *Un voyage divergent*, 2001

François Caradec, *Le voyage du ver*, 2001

Reine Haugure, *Le voyage du vers*, 2001

Harry Mathews, *Le voyage des verres*, 2001

Mikhaïl Gorliuk, *Si par une nuit un voyage d'hiver*, 2003

Frédéric Forte, *Le voyage des rêves*, 2005

Reine Haugure, *Le voyage d'H... Ver...*, 2008