

Université de Montréal

Intertextualité et Oulipo
Étude de cinq œuvres contemporaines

par

Maïssa Brunetti

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

août 2013

© Maïssa Brunetti, 2013

Résumé

Ce mémoire porte sur l'identification et l'analyse de la pratique intertextuelle dans cinq œuvres contemporaines de l'Oulipo: *Les Gens de Légende* (Olivier Salon), *La Décomposition* (Anne F Garréta), *Vanghel* (Jacques Jouet) *Trois Pontes* (Jacques Jouet) et *Eléctrico W* (Hervé Le Tellier). En partant d'un réexamen des différentes théories de l'intertextualité, les lectures microtextuelles présentées ici cherchent à mettre en évidence la complexité et l'ambiguïté du concept de filiation littéraire dans le processus d'écriture oulipien - que celui-ci soit interne (références aux travaux des membres du mouvement) ou externe (la littérature classique). Sont également examinées en détail les notions de contrainte et de plagiat par anticipation, mais aussi la volonté propre à l'Oulipo de mettre le lecteur dans une position particulière dans l'histoire littéraire.

Mots-clés : Oulipo, contrainte, littérature contemporaine, intertextualité, filiation.

Abstract

The purpose of this study is to identify and analyze intertextual practices in five contemporary works by Oulipo writers: *Les Gens de Légende* (Olivier Salon), *La Décomposition* (Anne F Garréta), *Vanghel* (Jacques Jouet) *Trois Pontes* (Jacques Jouet) and *Elétrico W* (Hervé Le Tellier). Following a review of the various theories of intertextuality available, the microtextual readings presented here seek to shed a new light on the complexity and ambiguity of the concept of literary filiation in the Oulipian writing process - either internal (references to works by members of the movement proper) or external (classical literature). Are also discussed in some detail the concepts of “contrainte” (constraint) and “plagiat par anticipation” (plagiarism by anticipation), but also the specific Oulipian aspiration to place the reader into a position that appears to be unique in literary history.

Keywords : Oulipo, constraint, contemporary literature, intertextuality, filiation

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des abréviations.....	v
Introduction.....	1
L'Oulipo : formation, travaux et influences	1
Présentation du corpus et du projet.....	3
Méthode	5
-I- L'intertextualité : premières définitions et interventions dans les textes.....	10
1. Principaux penseurs	12
2. Vision privilégiée pour cette étude	16
3. Corpus étudié	17
-II- <i>Les Gens de Légende</i> : contes pour adultes avertis	20
1. <i>Conte à rebours</i>	21
1.1 Jeu syntaxique et références.....	25
2. <i>Conte pourri</i>	27
-III- <i>La Décomposition</i> : éliminer et recréer.....	31
1. Constat sur le plagiat.....	32
2. Temporalité.....	34
3. Tentative de destruction	35
4. Thanatographie et mise en abyme du discours	37
-IV- <i>Vanghel</i> et <i>Trois Pontes</i> : inspiration formelle	39

1. <i>Vanghel</i>	40
1.1 Première réécriture de Stendhal	40
1.2 Construction et plagiat	45
2. <i>Trois Pontes</i>	48
2.1 Forme et intertextualité	51
-V- <i>Elétrico W</i> : épopée moderne.....	54
1. Ulysse.....	55
2. Représentations féminines	57
3. Autres références littéraires	59
4. Le passé symbolique	60
5. L'objet livre.....	63
-VI- Autres regards	66
1. La réception de l'Oulipo	66
1.1 À l'Oulipo	68
1.2. Dans notre corpus	70
Contrainte trop rigoureuse	71
Le lecteur de <i>La Décomposition</i>	73
2. Plagiat par anticipation.....	74
3. Filiations oulippiennes	79
4. Le genre littéraire	83
4.1 Le parodique dans le conte : retour au monde adulte	85
Conclusion	87
Bibliographie	93

Liste des abréviations

- GL* SALON, Olivier, *Les Gens de Légende*, Paris, Castor Astral, 2008, 89 p.
- D* GARRÉTA, F, Anne, *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999, 244 p.
- V* JOUET, Jacques, *Vanghel*, Paris, P.O.L, 2003, 352 p.
- TP* JOUET, Jacques, *Trois pontes*, Paris, P.O.L, 2007, 176 p.
- EW* LE TELLIER, Hervé, *Eléctrico W*, Paris, Lattès, 2011, 286 p.

Introduction

L'Oulipo : formation, travaux et influences

L'Oulipo est l'acronyme d'Ouvroir de Littérature Potentielle. Ce groupe est fondé à l'automne 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau alors qu'ils souhaitent travailler sur le lien unissant la littérature et les mathématiques, et plus généralement sur la littérature dite « potentielle », c'est à dire quand l'écriture obéit à une ou plusieurs contraintes présélectionnées par l'auteur. Une rencontre intellectuelle fascinante qui est à l'origine de la création d'un groupe influent qui, même à l'heure actuelle, où le noyau fondateur n'est plus, se perpétue et publie de nombreux écrits dont les contraintes tentent de se renouveler continuellement. En outre, l'Oulipo ne travaille pas uniquement dans une visée créative. En parallèle, le groupe exerce un travail d'archives conséquent en compilant les différents travaux « précédents » — les guillemets sont de mise en considérant la notion de *plagiat par anticipation*. Pour emprunter un vocabulaire propre au mouvement, les travaux des oulipiens s'étendent sur deux plans : l'anoulipisme et le synthoulispisme. Le premier consiste donc à rechercher la présence de la contrainte dans les textes de leurs prédécesseurs, aussi appelés « plagiaires par anticipation » et d'en faire le classement; et le deuxième, le synthoulipisme ou travail synthétique, consiste à inventer de nouvelles contraintes dont ils se servent pour créer des textes originaux et novateurs. Le roman en lipogramme de Georges Perec, *La Disparition*, écrit sans jamais utiliser la lettre « E », mais aussi *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, ou encore les célèbres *Exercices de style* de Raymond Queneau en sont quelques

exemples. L'apparition de l'Oulipo dans l'histoire littéraire intervient peut de temps après celle des surréalistes, mais aussi - ce qui n'est pas anodin - du Collège de Pataphysique. Empreint de certains principes observés chez ses prédécesseurs ou, au contraire, désapprouvés chez ces derniers, Raymond Queneau a immédiatement fixé des règles, aussi peu sérieuses semblent-elles – l'unique moyen de quitter l'Oulipo une fois coopté est ainsi de se donner la mort en présence d'un huissier à qui l'on aura au préalable clairement indiqué la raison du suicide¹, ceci pour entretenir l'immuabilité du groupe et favoriser la convivialité. Ouvertement inspiré du mathématicien imaginaire Nicolas Bourbaki² et de la création du groupe de mathématiciens qui se cachent sous ce seul pseudonyme, mais adoptant une attitude inverse, « Queneau, particulièrement conscient du fait qu'il n'existe pas de génération spontanée dans l'ordre intellectuel, préconise de rechercher des modalités nouvelles dans les grandes œuvres du passé³ ». Au-delà de l'humour que nous leur connaissons, les membres ont enfin pour principe de ne pas s'imposer une structure dans l'emploi de la langue française, mais bien au contraire de proposer « des formes et des modalités d'écriture différentes⁴ ». Actifs et déterminés à se renouveler, ils se réunissent à raison d'une fois par mois depuis leur première année d'existence pour partager les nouveautés et leurs projets en cours et tiennent à jour le catalogue de leurs publications et participent activement à la vie littéraire. Bien que les membres les plus emblématiques du mouvement soient excusés aux réunions pour cause de

¹ Après avoir observé certains agissements qu'il n'approuvait pas chez les Surréalistes, dont l'exclusion répétée de certains membres, Raymond Queneau a voulu empêcher, par des règlements à la tonalité ludique, ce type de gestes au sein de l'Oulipo.

² Amir D. Aczel, *Nicolas Bourbaki : histoire d'un génie qui n'a jamais existé*, traduit le l'anglais par Philippe Babo, Paris, JC Lattès, 2009.

³ Michelle Grangaud, « Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

décès, l'Oulipo est aujourd'hui encore un groupe très actif, devenu international, qui compte à présent 38 membres. Les oulipiens actuels s'inspirent des idées et des travaux de leurs prédécesseurs, mais le groupe a également su évoluer et donner de nouvelles couleurs à ses publications puisque chaque membre utilise son statut d'oulipien de la façon dont il l'entend. Les publications sont nombreuses et touchent à une vaste gamme de genres littéraires tout en recherchant sans cesse la nouveauté de la forme et du contenu par l'emploi de contraintes, visibles ou non pour le lecteur.

Dans cette étude, nous voulons mettre l'accent sur le travail récent de l'Oulipo. En effet, à la lumière des recherches effectuées, il est facile d'arriver au constat que malgré la notoriété de certains membres appartenant au passé, ce que crée l'Oulipo aujourd'hui est peu connu. Les nombreuses études périoulipiennes qui sont publiées chaque année ont pour sujet des auteurs dont l'œuvre est souvent close, et peu nombreux sont ceux qui s'intéressent aux récents travaux oulipiens. Pourtant, ceux-ci sont riches d'un passé littéraire qui se présente comme le fondement d'un travail contemporain de la contrainte.

Présentation du corpus et du projet

Le présent mémoire repose sur un corpus de cinq ouvrages publiés entre 1999 et 2011, écrits par quatre auteurs différents, et qui sont actifs au sein du groupe aujourd'hui. Le choix s'est volontairement porté sur des textes récents d'oulipiens peu connus, l'objectif étant de montrer l'intérêt du groupe de nos jours, d'observer la filiation qui s'est créée au fil des

années, et de décentraliser l'intérêt critique oulipien en empruntant un autre chemin pour formuler une problématique autour d'un champ littéraire jusqu'aujourd'hui ignoré. Deux ouvrages ont été choisis parmi le vaste répertoire de Jacques Jouet : *Vanghel* une pièce de théâtre en trois actes inspirée d'une courte nouvelle inachevée écrite par Stendhal alors que ce dernier souhaitait lui-même reprendre l'un de ses précédents personnages, et *Trois Pontes* un ouvrage constitué de trois nouvelles dont la forme repose sur une habile construction inspirée des *Trois Contes* de Flaubert. Le roman d'Hervé Le Tellier, *Eléctrico W* est organisé en reprenant la trame narrative de *L'Odyssee* d'Homère. Olivier Salon, quant à lui, a publié un petit ouvrage de contes dans lequel il explore le langage en jouant avec de célèbres histoires de la littérature jeunesse. Enfin, Anne F. Garréta met en scène dans *La Décomposition* un tueur en série tyrannique, qui emploie le meurtre pour détruire *La Recherche* de Proust. Ce sont cinq récits rassemblés sous la thématique intertextuelle, qui ont chacun employé la contrainte pour explorer les possibilités créatrices qu'offrent les sources littéraires.

Par ailleurs, nous aimerions remettre en perspective le lien qui relie l'Oulipo à l'histoire et à la tradition littéraires. Bien que Queneau et Le Lionnais aient construit et mis en place une dynamique peu commune, qui s'est développée parallèlement au courant littéraire classique, l'Oulipo ne se positionne pas en opposition à la tradition. Par l'emploi d'un travail intertextuel original et varié qui s'inspire de classiques littéraires, les oulipiens livrent des textes empreints du passé créateur de leurs prédécesseurs et s'ancrent à leur façon dans la mosaïque littéraire.

Cette étude met en évidence les liens qui unissent les textes oulipiens et les canons littéraires. Pour les fins de ce mémoire, le corpus est restreint et ne comporte que cinq

ouvrages, mais la pratique intertextuelle de l'Oulipo est considérable et le nombre d'œuvres relevant de cette thématique est conséquent. Hervé Le Tellier affirme cette présence particulièrement abondante dans la thèse qu'il a consacrée au groupe, *Esthétique de l'Oulipo* : « Car un livre peut en cacher un autre. Chez l'oulipien (ou son plagiaire par anticipation), un livre *doit* même souvent en cacher un autre, et il n'y a rien d'innocent dans l'élaboration d'une bibliothèque imaginaire⁵ ».

Les oulipiens désirent éliminer toute forme de préséance chronologique et de classement de la littérature. Cette dernière est donc considérée sous forme de bibliothèque, ce qui permet d'envisager les œuvres les unes aux côtés des autres, à égalité. Ce rapport nous intéresse dans la mesure où il permettra d'envisager la présence intertextuelle autrement.

Méthode

Il est important, dans le cadre de l'analyse d'un corpus oulipien, de penser la problématique à partir du principe de contrainte, puisque celle-ci est un élément prédominant de la composition. Dans les œuvres du corpus, c'est au travers d'un usage intertextuel que la contrainte se dévoile. Elle est donc indubitablement liée à la théorie abordée. Le rapport étroit entre la contrainte et l'intertextualité soulève aussi la problématique du *plagiat par anticipation*, proposée par François Le Lionnais dans le second manifeste de l'Oulipo en 1973. En effet, l'inversion temporelle affirmée et assumée par les membres de l'Oulipo brouille

⁵ Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Castor Astral, 2003, p. 182.

l'idée d'une évolution linéaire de l'histoire littéraire et vient rompre avec la flèche du temps. Le traitement de l'intertextualité y est libre et joue plusieurs rôles, alors que les œuvres entrent en résonance les unes avec les autres. La théorie, devenue méthodologie, apparaît, sous la plume oulipienne, renouvelée et dynamique. Il nous faudra donc, avant d'approfondir, revenir sur les ouvrages principaux consacrés à l'intertextualité, en retirer les éléments pertinents dans le cadre de cette étude avant de questionner directement le corpus.

La lecture des œuvres sera ensuite au cœur de l'analyse. Nous aimerions ainsi nous concentrer sur les méthodes employées par les oulipiens pour illustrer leur pratique de l'emprunt intertextuel et relever ce que celles-ci apportent à l'œuvre ; comment l'intertexte sert-il l'auteur du point de vue de la construction et de la mise en œuvre de la contrainte ? Comment interpréter le choix de l'œuvre source et sa relation avec le livre oulipien dans lequel elle apparaît ? La lecture et l'analyse de chaque œuvre isolée nous permettront ensuite, avec l'aide d'études et de méthodologies parallèles, d'observer quelle interprétation générale il est possible d'extrapoler de l'étude de cinq récits en apparence différents.

Les théories de la réception sont souvent abordées par le groupe dans la mesure où le lecteur est souvent appelé à travailler face à un texte contraint. En acceptant la lecture d'un texte visiblement contraint ou non, il s'engage inévitablement dans un rapport étroit avec l'œuvre et qu'il est intéressant d'observer. De plus, les écrivains, ayant pleinement conscience de ceci, portent une attention particulière à ce lecteur, qui est convoqué de diverses façons dans l'ouvrage. Certaines œuvres du corpus l'interpellent directement et l'invitent à occuper un rôle au cœur du récit.

Par ailleurs, nous reviendrons sur le concept de « plagiat par anticipation » proposé par Le Lionnais, puisqu'il intervient au cœur de la théorie intertextuelle. En effet, sans reprendre les propos du président fondateur tels qu'ils ont été présentés, la notion sera confrontée au texte oulipien, qui fait volontairement référence à des classiques de la littérature française. Or, il est intéressant d'observer quel est le type de rapport engagé entre l'hypotexte et l'hypertexte⁶ au regard d'une réinterprétation du concept. Pour poursuivre notre recherche intertextuelle sur un autre front, c'est la relation strictement oulipienne qui sera questionnée. Au cours de nos lectures, nous avons constaté que nombreux étaient les oulipiens à rendre hommage, de diverses façons, aux autres membres du groupe, passés ou actuels. Cette filiation, parfois dissimulée derrière la référence, est pertinente dans la mesure où elle cible un intertexte spécifiquement interoulipien qui permettra d'isoler les actions internes au groupe, mais soumises à un regard extérieur.

Enfin, nous observerons en parallèle certaines pratiques propres au genre littéraire. Ainsi, le choix de respecter le genre originel de l'œuvre source entre en ligne de compte dans une pratique intertextuelle. D'autant plus dans une perspective oulipienne, puisque la structure même de l'œuvre est parfois source de contraintes, principalement chez un auteur comme Jacques Jouet dont deux ouvrages ont été intégrés à notre corpus. La notion de genre sera précisée en parallèle pour offrir un regard différent sur les constats que nous établirons lors de notre développement.

Somme toute, cette étude, sans vouloir prendre une position critique, va viser à éclairer le lien qui unit l'Oulipo à la littérature. Car, se positionnant eux-mêmes dans les marges de

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

courants plus classiques, les œuvres des oulipiens sont pourtant - pour leurs plus célèbres membres - étudiées, lues et considérées par beaucoup comme des lectures incontournables. Aujourd'hui quelque peu dans l'ombre, les oulipiens sont-ils vraiment à l'écart de la Littérature au sens courant? Leur positionnement particulier envers leurs prédécesseurs les éloigne-t-il véritablement du champ littéraire ou, au contraire, leurs actes prouvent-ils une appartenance indéniable à ce que l'on peut nommer *la littérature française*?

-I-

L'intertextualité : premières définitions et interventions dans les textes

La notion d'intertextualité relève d'une théorie complexe, chargée de sens différents, et qui soulève des divergences d'opinion chez ses nombreux théoriciens. En effet, il est difficile de définir le terme, car l'usage littéraire qu'il en est fait est varié et englobe à première vue tout type de reprise d'un texte existant dans un autre. Or, c'est justement la confusion qui trouble cette théorie que l'on désire étudier dans le cadre de cette étude, car l'intertexte est étroitement lié à la contrainte littéraire, ce qui brouille les définitions et les pistes que l'on peut tenter d'appliquer aux textes du corpus. Le sens très large du terme nous semble être en mesure de rassembler les différentes relations tissées entre les textes. Le traitement oulipien de l'intertexte est très libre et son application dans les œuvres du corpus parfois discutable. De surcroît, l'hypertexte oulipien ne doit pas uniquement être envisagé en fonction des dispositifs qu'il utilise, mais aussi pour la trame narrative qu'il crée grâce et avec ces dispositifs. L'Oulipo a pour principe d'intégrer au mieux la contrainte au récit proposé afin de livrer un texte aussi homogène que possible. Même si dans le cadre de certains travaux de l'Ouvroir la narration est parfois mise de côté au profit de règles d'écriture rigoureuses, les ouvrages sélectionnés pour le corpus primaire privilégient l'histoire, ou du moins offrent un récit accessible à une lecture candide, ce qui favorisera une étude plus approfondie : l'intertexte sera ainsi étudié dans le cadre du travail oulipien de la contrainte mais aussi dans celui de la littérature au sens large.

C'est ainsi que nous aimerions entrouvrir les portes à une vision plus ample de l'intertextualité, comme elle avait d'ailleurs été exposée dans les premiers travaux de Julia Kristeva ou de Roland Barthes, alors qu'ils réfléchissaient encore à donner une définition à un terme nouvellement apparu et avant qu'elle ne soit plus étroitement définie par leurs successeurs.

Il s'agit en effet d'un rapport complexe qui va bien au-delà d'une simple manière de lire le texte. Comme Sophie Rabaud l'énonce dans son ouvrage consacré aux différents penseurs à l'origine de la théorie et de son évolution en méthodologie, « avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire⁷ ». Il est vrai que l'intertextualité remet en question la chronologie littéraire et convoque une vision moins étroite du lien littéraire dans laquelle sont réévalués les rapports de convergence et de divergence entre les œuvres. Tiphaine Samoyault, dans son ouvrage sur l'intertextualité, tente de tracer les limites de la méthodologie en se basant sur les travaux publiés sur le sujet. Elle souligne l'ouverture et les nombreuses possibilités qu'offre une telle méthodologie, mais elle l'envisage plutôt d'un point de vue uniquement littéraire où l'importance de ces nouvelles dimensions - elle rejoint Rabaud sur cette idée - bouleverse le champ littéraire tel qu'on le concevait auparavant. Ainsi, elle rappelle qu'au-delà de la simple référence littéraire, « l'intertextualité n'est plus seulement mise au jour de la seconde main ou de la réécriture, mais description des mouvements et passages de l'écriture dans sa relation avec elle-même et

⁷ Sophie Rabaud, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 16.

avec l'autre⁸ ». Plus qu'une méthode technique particulière, l'intertextualité est une pensée, une vision, un nouveau regard sur la littérature.

1. Principaux penseurs

La notion d'intertextualité apparaît pour la première fois dans les travaux de Julia Kristeva en 1969, présentée comme une traduction de la notion russe de *dialogisme* proposée par Mikhaïl Bakhtine. Elle offrira par ailleurs sa propre interprétation du mot, considérant déjà le texte comme un processus dynamique et non en tant que production close : « le texte est en effet un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques⁹ ». Dès lors, sous la plume de Kristeva, puis de Barthes, l'intertextualité rompt avec les notions classiques d'influence. En effet, pour la première fois, le point de départ de l'intertextualité n'est plus le texte source, mais le deuxième ouvrage nouvellement écrit et inspiré du premier. Le travail d'observation s'effectue alors sur la richesse apportée par le deuxième texte une fois qu'il s'est approprié une partie du texte original. La chronologie est mise de côté, car l'emprunt littéraire certes reconnu ou avoué n'est plus au cœur de l'analyse.

L'espace créé, car il ne s'agit plus d'un rapport linéaire, permet de passer d'un traitement diachronique de la littérature à une analyse synchronique. Ce nouveau regard opère

⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 6.

⁹ Julia Kristeva, «le mot, le dialogue, le roman », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, pp. 144-145.

un changement de direction dans la recherche littéraire. Sous ce nouvel angle, Sophie Rabaud relève « les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiologiques et des séquences poétiques [...] : le sujet d'écriture, le destinataire et les textes extérieurs¹⁰ ». En bref, ces trois opérations permettent de créer deux axes : *sujet-destinataire / sujet-textes extérieurs*, grâce auxquels le nouveau texte devient la réunion de morceaux d'autres textes qui offrent une polyphonie de sens au regard du lecteur. Il devient alors une mosaïque faite d'emprunts littéraires qui ne sont ni jugés ni classés selon leur situation chronologique - c'est, autrement dit, un moyen d'éviter toute étude de sources. On s'éloigne d'une vision historique et linéaire de la littérature, pour une approche plus textuelle, voire sociale. Le concept original étant plutôt large, il a très vite été repris par différents spécialistes dont les domaines d'études vont parfois bien au-delà de la littérature.

Roland Barthes est l'un des premiers à avoir repris à son compte les recherches de Kristeva pour les approfondir. Il confirme l'idée d'un texte qui agit, qui transforme d'autres textes plutôt qu'il ne se laisse influencer par eux. Par ailleurs, il élargit la notion puisqu'il la lie à l'herméneutique du texte, et les sources ne sont donc plus exclusivement littéraires. Tout comme Julia Kristeva, Barthes se concentre sur le texte, qui certes est composé de citations et de références, mais dont les sources ne sont pas forcément identifiables. Dans *Le plaisir du texte*¹¹, il utilise le terme « sources anonymes » pour qualifier ces renvois littéraires. Ainsi il dégage quelque peu la nouvelle production de ses influences. Par la suite, plusieurs théoriciens sont venus restreindre ou préciser la notion, dont Gérard Genette, qui s'est attentivement

¹⁰ Sophie Rabaud, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 56.

¹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

interrogé sur la complexité d'une définition. Ainsi, il vient attribuer à un terme encore abstrait, une description plus ferme qui ne permet plus d'appliquer la notion d'intertextualité à tout type d'œuvres simplement parce qu'elles paraissent s'être inspirées d'autres sources littéraires. Sous l'influence de Genette, le terme évolue en celui de *transtextualité* et rassemble « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹² ». Par ailleurs, les propos de Bakhtine, traduits par Kristeva et rassemblés sous le terme d'intertextualité se distinguent de la nouvelle conception et retrouvent leur appellation d'origine telle que formulée par le théoricien russe : celle de dialogisme. C'est ainsi que la méthodologie se complique, et qu'il devient difficile de parler d'intertextualité sans définir et expliquer quels sont les éléments retenus, puisque les définitions divergent et que les plus récents travaux disqualifient parfois les conceptions premières du terme en proposant une explication différente.

Genette, en catégorisant le rapport entre textes en fonction de cinq relations transtextuelles (l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité), clarifie sa vision de la méthodologie et permet d'identifier plus précisément de quel type de rapport il s'agit. L'intertextualité n'englobe plus toutes les relations envisagées entre les textes ; celles-ci sont porteuses de nouvelles dénominations qui permettent de les classer plus finement. En revanche, en les aménageant ainsi, Genette ne considère que les relations qu'il estime faire intégralement partie d'un rapport transtextuel. De plus, les emprunts ne sont plus « anonymes », comme chez Barthes, mais connus et retracés. Ce n'est plus la simple reconnaissance d'une présence intertextuelle qui s'impose, mais la précision de sa référence. Le texte source, clairement identifié, est ainsi inévitablement représenté chez son

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

successeur. L'analyse ne porte donc plus sur les mêmes aspects. Cependant, Genette souhaite conserver la liberté à la façon dont l'emprunt est exprimé et l'intensité de sa présence dans le nouveau texte, deux éléments qui se trouvaient déjà dans les réflexions de ses prédécesseurs. C'est ce dernier rapport qu'il nomme *hypertextualité*. Dans *Palimpsestes*, il affirme ainsi que, de ce point de vue, toute œuvre est hypertextuelle et que « moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur¹³». Pourtant, Genette exprime clairement son opposition à cette attitude herméneutique et restreint volontairement son analyse à certains types tels que la parodie ou le travestissement. La catégorie la plus intéressante dans le cadre de notre travail est certes celle de la transposition¹⁴. Sa définition plus étroite permet de nommer certains traits plus précis et de rendre ainsi l'analyse plus claire et transparente. Cependant, dans le cadre d'un travail comme le nôtre, où le rapport dit « intertextuel » est particulier et différent selon l'œuvre étudiée, les propositions de Genette ne nous laissent pas une liberté d'action suffisamment grande pour que les conclusions soient significatives. Nous n'excluons pas pour autant d'employer certains termes proposés par cet auteur, ni de faire référence à ses travaux.

¹³ Gérard Genette, *op cit.*, p. 18.

¹⁴ Genette divise la transposition en deux catégories : « les transpositions [...] purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée [...] et les transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement partie du propos. » (*Palimpsestes*, p. 293)

2. Vision privilégiée pour cette étude

Parmi les nombreux théoriciens qui se sont intéressés d'une manière ou d'une autre à l'intertextualité, il est possible de distinguer deux groupes ; un premier, dont la vision plus libre permet l'intégration de toute œuvre jugée intertextuelle, et un second, qui a tenu à resserrer les critères pour dessiner les contours plus précis d'une théorie dont les possibilités sont infinies. Dans le cadre de notre étude, puisque les œuvres du corpus proposent un traitement intertextuel varié et que la méthodologie n'est jamais utilisée aux mêmes fins, notre regard rejoindra la vision de théoriciens comme Julia Kristeva, Roland Barthes ou encore Michael Riffaterre. Ces derniers prennent en effet en compte la présence de multiples discours et ne se renferment pas sur la présence concrète d'un texte dans un autre. Afin de pouvoir véritablement se demander si le terme « intertextualité » est approprié dans le développement de ce mémoire, il est indispensable d'identifier les présences intertextuelles dans toutes leurs représentations, aussi originales et abstraites soient-elles. Seule une analyse complète permettra de tracer les contours d'une théorie sur la présence intertextuelle dans le travail littéraire de l'Oulipo.

Notre approche annexera également des études parallèles, inspirées par l'intertextualité, qui poseront un autre regard sur le corpus, ce qui nous permettra une analyse plus approfondie. Par exemple, contrairement à l'opinion de Gérard Genette, il nous semble capital de tenir compte du rôle du lecteur dans la création intertextuelle. Le lecteur oulipien n'est pas un lecteur comme les autres. En partant du principe que ce dernier est consciemment confronté à une littérature « à contraintes », il est obligé de s'impliquer et de jouer un rôle qui

n'est pas celui d'un lecteur type. Ses connaissances et sa curiosité nous semblent faire intégralement partie de l'intérêt intertextuel d'une œuvre oulipienne. Par ailleurs, il serait inadéquat de proposer une étude sur l'Oulipo et l'intertextualité sans en consacrer une partie à la célèbre notion de *plagiat par anticipation* proposée par François Le Lionnais. Très oulipienne, cette idée dérange et bouscule les fondements de la littérature en postulant ouvertement l'inversion intertextuelle. C'est un regard très libre qui sera posé à partir des propos tenus par Le Lionnais et qui privilégiera l'analyse d'un plagiat textuel (la trame narrative) plutôt que formel (la recherche de la contrainte dans les textes précédents) afin de rester dans le courant intertextuel précédemment annoncé.

Nous souhaitons donc maintenir l'attention sur une lecture intertextuelle ouverte, qui s'arrêtera sur chaque élément dont la présence pourrait être expliquée par l'emprunt littéraire, tout en intégrant d'autres points de vue afin, nous l'espérons, de proposer une analyse qui dévoilera la richesse de la méthode intertextuelle dans la création littéraire oulipienne.

3. Corpus étudié

Les cinq œuvres de notre corpus ont été publiées entre 1999 et 2011. Écrites par quatre oulipiens très actifs au sein du groupe (jeudi de l'Oulipo, stages d'écriture estivaux, conférences, etc.), elles sont représentatives du type de travaux et de publications disponibles à la lecture aujourd'hui. Notre souhait étant, entre autres, de tracer un bref tableau de la diversité oulipienne, ce travail ne se concentre pas sur un écrivain, mais sur un groupe d'auteurs, afin

d'exposer à la critique un éventail de textes présentant des similitudes. Ainsi, même si le lecteur est confronté à des livres, des styles littéraires et des genres pour le moins différents, il retrouve tout de même une certaine marque oulipienne – notamment par l'emploi d'une contrainte littéraire. La présence intertextuelle, aussi variée soit-elle, est un rappel constant du lien qui unit les œuvres entre elles. Ce corpus aurait évidemment pu être élargi, les membres de l'Ouvroir sont nombreux et certains sont très productifs. De plus, l'emploi de l'intertextualité inspire souvent la contrainte. Dans le cadre de ce travail, nous devons choisir un corpus restreint et ces cinq productions ont été préférées pour leur emploi significatif de l'intertextualité et pour le choix des œuvres dont elles se sont inspirées. En effet, chaque auteur s'est prêté à la réécriture d'un classique littéraire ou d'une œuvre moins connue d'un écrivain célèbre. Enfin, le court laps de temps dans lequel ont eu lieu les publications, permet de centrer notre étude sur la composition actuelle du groupe. Ces différents emprunts à une littérature classique et connue, posent la question d'une filiation entre l'Oulipo et ses prédécesseurs. De fait, la production de l'Oulipo est une partie intégrante de la littérature. Ces différentes interrogations sont au cœur de notre travail, car une certaine confusion règne dans les définitions qui tentent de saisir le groupe, compte tenu de son étrangeté et de son humour décalé. Dans son article « Esthétique et éthique de l'Oulipo », paru dans le numéro spécial du *Magazine littéraire*, Claude Burgelin décrit très habilement cette disposition particulière: « Toute l'ambiguïté féconde de l'Oulipo se retrouve là : oscillant entre hommage filial aux auteurs d'hier et déchiètement de ce corps textuel paternel, entre dévotion et iconoclastie¹⁵. » Il annonce ainsi la complexité d'une intertextualité *oulipienne*, comme nous

¹⁵ Claude Burgelin, « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n°398, mai 2001, p. 37.

allons le découvrir et le développer dans la partie suivante, en analysant les cinq œuvres du corpus.

- II -

Les Gens de Légende : contes pour adultes avertis

Oliver Salon est un mathématicien coopté à l'Oulipo en 2000. Avec *Les Gens de légende*, publié en 2008 par l'un de ses collaborateurs au sein du groupe, Hervé Le Tellier, aux éditions du Castor astral, il revisite des textes célèbres inscrits dans la tradition littéraire et appartenant à l'univers classique de la petite enfance ; ils peuvent donc aisément être reconnus par un large public. En les réinvestissant et en les mélangeant, il joue avec nos connaissances et y sème la confusion. Ainsi, le lecteur est intéressé et interpellé par l'envie de reconstruire les contes d'origine en repérant les éléments empruntés et l'œuvre originelle. Au-delà de cette interaction créative, Olivier Salon manipule la langue et établit un travail intertextuel également syntaxique, axé sur la reconnaissance de mots ou de phrases célèbres, qui se révèle riche en interprétations. Les jeux de mots et de langage sont un exercice technique lié au travail de l'Oulipo, puisque le groupe est à l'origine de nombreuses contraintes qui touchent directement la langue et la structure grammaticale. Cette façon de faire référence à d'autres textes, de diverses façons, offre une plateforme intertextuelle variée et originale.

À l'origine, le conte relève de la tradition orale. Il est construit selon un schéma programmé de fonctions actanciennes et presque toujours organisé de façon similaire. Olivier Salon brouille ces fonctions en entremêlant les histoires, les mots et les origines. Pourtant, ce puzzle humoristique conserve sa qualité de recueil de contes, par le traitement d'événements irréels et le rejet de la vraisemblance. Bien que le genre littéraire soit quelque peu malmené, la

symbolique imaginative est préservée. De plus, le conte a également pour fonction d'offrir une leçon de morale à son lecteur, un point qui ne manque pas au travail de Salon, qui au contraire, s'en amuse en proposant cette formule de façon elle aussi déformée.

À la lecture des contes, nous notons que Salon puise principalement dans les *Contes* de Perrault, dans ceux des Frères Grimm, dans *Les Contes des mille et une nuits* ainsi que dans *Tintin*, la célèbre bande dessinée d'Hergé, et dans l'épopée avec *L'Odyssée* et *L'Iliade* d'Homère. Il se réfère donc à un univers littéraire collectif et historique qui a généralement bercé l'enfance et l'adolescence du lecteur potentiel et propose un récit original coincé dans une multitude de récits. Le livre est composé de sept contes, tous illustrés par Julien Couty. Son petit format et ses couleurs bigarrées lui prêtent de faux airs de roman pour enfants. Pourtant, en dépit de leur caractère comique, les histoires ne sont destinées qu'à un public averti qui, pour plus de plaisir, devra maîtriser les nombreuses références littéraires. Les illustrations étranges et tortueuses se moquent avec légèreté de certains clichés de la littérature jeunesse en harmonie avec l'esprit de l'auteur. Mais, dans le cadre de ce travail, nous nous limiterons au rapport entre les textes, puisque nous ne nous situons pas dans une démarche intermédiaire. Il s'agit d'ailleurs du seul ouvrage illustré du corpus.

1. Conte à rebours

Il ne nous a pas semblé nécessaire d'analyser le contenu intertextuel de l'intégralité de l'ouvrage, puisque les sources littéraires sont sensiblement similaires d'une histoire à l'autre et

que même si le traitement de l'emprunt littéraire est différent, les réflexions sur la présence textuelle se rejoignent. Deux contes ont été retenus, car le jeu des références est particulièrement intéressant dans le cadre de notre travail. La notion de « conte » et les éléments qui caractérisent ce genre littéraire seront ensuite analysés dans le rapport intertextuel qu'entretiennent le texte source et le texte oulipien.

L'analyse portera d'abord sur le deuxième conte ; *Conte à rebours*, qui se propose de raconter l'histoire d'un loup et du PCR – autrement connu sous le nom du Petit Chaperon rouge, bien qu'il désigne ici le Parti Communiste Révolutionnaire. Alors que tous les personnages sont connus et repris du célèbre conte de Perrault, l'histoire, elle, est inversée pour un effet comique et absurde. Au-delà du riche contenu du texte, c'est aussi sa forme qui opère un travail si l'on peut dire intertextuel, au regard du récit narré à contresens par Olivier Salon.

L'histoire se déroule ainsi : dans une forêt, le loup est dans un premier temps ouvert par le chasseur qui passait par là, afin d'y insérer le PCR et sa grand-mère qui dormaient à côté. Les deux personnages sont ensuite régurgités. Suit alors une conversation entre le loup et la petite fille qui ressemble en tout point à celle que l'on retrouve dans le conte original : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes! – C'est pour mieux courir, mon enfant¹⁶. », mais qui prend ici un sens complètement différent : « - Comme vous avez de grands orteils ! s'exclama le petit chaperon rouge. – C'est pour mieux m'éventer, répondit le loup. [...] – Comme vous avez un gros ventre ! – Oui, qui est très douloureux... Appuie dessus. » (LG, p.

¹⁶ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 72.

22). Le récit se termine sur le petit pot de crème (référence au petit pot de beurre à l'origine de la balade du chaperon dans le conte originel) donné par le loup à la petite fille afin que cette dernière puisse l'apporter à sa mère.

En inversant le cours du récit, Olivier Salon se voit dans l'obligation de modifier les rapports connus entre les personnages et l'animosité célèbre qui règne entre le loup et les hommes est remplacée par une véritable amitié entre la bête et l'enfant : « Le loup s'installa à côté du petit chaperon rouge. Comme il la croyait très malheureuse, il lui fit la cosette¹⁷. Il l'aida à rassembler un somptueux bouquet pour sa mère. » (*LG*, p. 27) Faire de ce loup un personnage bienveillant et avenant, c'est aussi se moquer des histoires pour enfants qui illustrent toujours la bête comme l'ennemi des petits. En abattant l'un des clichés de la littérature jeunesse, Olivier Salon montre une fois de plus que le genre peut aisément être détourné avec humour. Nous comprenons également la signification du titre une fois la lecture du conte terminée. C'est en effet à rebours que se dirige ici notre auteur en livrant les faits à l'envers. En prenant la direction opposée à celle privilégiée par Perrault, mais aussi par les nombreux auteurs qui ont repris le célèbre récit – nous pensons entre autres aux frères Grimm, Olivier Salon s'oppose à ses prédécesseurs. En revanche, ce désir d'aller à contresens est aussi une façon de se diriger vers les origines de l'histoire, vers sa source même ; un moyen de revenir en arrière, peut-être même de dépasser l'origine pour devenir l'origine. Apparaît alors la notion de François Le Lionnais, « le plagiat par anticipation ». Olivier Salon, par l'inversion, tenterait de pervertir la filiation en se situant à la source. Toutes temporalités confondues, le récit tend à se calquer, tout en refusant la ressemblance. Le lecteur est

¹⁷ Sic. Le lecteur se demande tout de même si l'erreur n'est pas volontaire et donc une référence au personnage de Cosette dans *Les Misérables* de Victor Hugo.

confronté à une histoire qu'il reconnaît, grâce aux nombreuses références, mais qui se refuse à la comparaison en travestissant les faits. Dans le cas de ce conte, l'intertextualité est biaisée. Le lien évident entre les deux auteurs et entre les deux histoires est anéanti, par le non-respect de la chronologie. Pourtant, il semble difficile de nier simplement la présence intertextuelle, même si celle-ci ne répond pas aux normes fixées par Genette ou d'autres théoriciens qui en ont restreint les définitions. L'héritage littéraire est bel et bien inscrit dans *Les Gens de Légende*, et il s'agit alors de situer la notion oulipienne du plagiat par anticipation afin d'y inscrire ou non l'ouvrage et d'y observer quelle serait sa position dans un cadre plus généralement littéraire.

Du point de vue du contenu, la source est évidente. Proche de la parodie, notion reprise et mise en avant par Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹⁸, ce texte est foncièrement caricatural. Le récit suit les développements proposés par Perrault dans *Le Chaperon rouge*, en modifiant le récit pour être en mesure de commencer par la fin. Il reprend les personnages principaux; le chaperon, le loup, la grand-mère, le chasseur et la mère; cette dernière, tout comme dans l'original, est nommée, mais n'intervient pas. Le décor est lui aussi similaire, puisque le lecteur est amené dans le bois où se trouve une jolie petite maison. Le cadre est donc parfaitement établi et seules quelques brèves variations viennent transformer l'histoire pour un effet comique.

¹⁸ Dans son ouvrage (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 133), Genette qualifie la parodie de « régime non satirique de l'imitation qui ne peut guère rester neutre et n'a d'autre choix qu'entre la moquerie et la référence admirative – quitte à les mêler dans un régime ambigu qui [lui] semble la plus juste nuance du pastiche quand il échappe aux vulgarité agressives de la charge. »

1.1 Jeu syntaxique et références

L'examen du travail syntaxique montre que c'est à l'une des répliques les plus emblématiques de la littérature enfantine que l'auteur va s'attaquer en se livrant à un exercice très oulipien : la célèbre formule, prononcée par la grand-mère, puis par le loup, qui permet d'ouvrir la porte de la maison : « Tire la chevillette et la bobinette cherra¹⁹ ». Remise au goût du jour dans le conte de Salon, la phrase, pour respecter l'idée de l'inversion, sert non à pénétrer dans la demeure, mais à en sortir. Ainsi, l'auteur est gratifié d'une première version : « Bêche la Villette à la binette en chair à pâté. », puis d'une deuxième : « Pousse la chillevette et la bibonette s'élèvera. », d'une troisième : « Tire la jeune fillette et le robinet fuira. » Et enfin d'une dernière : « Pousse la chillevette et la bibonette s'élèvera. » (LG, p.24-25) Cette manipulation linguistique n'est pas sans rappeler les *35 Variations sur un thème de Marcel Proust*²⁰, ouvrage dans lequel Georges Perec a manipulé le célèbre incipit proustien, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure²¹ », en lui faisant subir plusieurs transformations oulipiennes. Dans le cadre de ce conte, sans lui appliquer quelque contrainte que ce soit, Olivier Salon modifie, par le vocabulaire et la consonance des mots, la formule pour un effet comique. Ce type de dérivation, abordé par Gérard Genette, entre dans le cadre de la parodie. Comme ce dernier l'indique dans *Palimpsestes*, l'exercice s'applique généralement à des textes canonisés ou à un corpus scolaire. En effet, c'est par l'admission d'une connaissance commune de la formule d'origine par un lecteur universel que le jeu est intéressant. Selon Michael Riffaterre, l'intertexte est un effet de lecture. La reconnaissance de

¹⁹ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 72.

²⁰ Georges Perec, « 35 Variations sur un thème de Marcel Proust », *Le Magazine littéraire*, n° 94, novembre 1974.

²¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p. 11.

l'intertexte par le lecteur est l'élément qui confirme la présence intertextuelle. La relation passe donc automatiquement par le lecteur, qui selon ses connaissances, ici littéraires, fera apparaître ou non l'intertexte.

Mais Olivier Salon joue sur plusieurs niveaux intertextuels, dans le sens où toutes les références ne sont pas si évidentes et célèbres que le petit chaperon rouge. Tout en restant dans la gamme des histoires enfantines, le loup demande tour à tour à son ami le PCR s'il connaît « Blanchette » et « Noiraude », deux bêtes connues de l'univers enfantin. La première n'est autre que la tristement célèbre chèvre qui apparaît dans le conte « La chèvre de Monsieur Seguin », lui-même appartenant au recueil de nouvelles *Lettres de mon moulin*²² publié en 1869 par Alphonse Daudet. Noiraude, quant à elle, est une vache, héroïne d'une série de courts épisodes dans lesquels elle nous fait vivre ses différents états d'âme. Ce dessin animé a vécu ses heures de gloire en 1977 et se trouve être une référence adressée à une autre génération. Le parallèle avec la situation dans laquelle sont présentés ces deux personnages : le loup visiblement plus « âgé » que le PCR à qui il demande s'il en a connaissance est divertissant, puisqu'on pourrait très bien imaginer une situation réelle dans laquelle un adulte d'aujourd'hui demanderait à un enfant auquel il est en train de lire ledit conte s'il connaît ces mêmes personnages. La relation qui unit le loup et le chaperon rouge est donc presque paternelle et, au-delà du lien intertextuel, on est donc en mesure de percevoir une approche sociologique de la littérature, puisque l'auteur recrée l'environnement dans lequel, aujourd'hui, le conte peut être lu. Par ailleurs, dans sa *Métaphysique des contes de fées*²³, Jean Borella relève l'importance de cette communication vivante entre l'adulte et l'enfant par

²² Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, Lausanne, Rencontre, 1982.

²³ Bruno Bérard et Jean Borella, *Métaphysique des contes de fées*, Paris, L'Harmattan, 2011.

l'entremise du conte, non plus seulement lu par l'enfant seul, mais raconté et imagé par l'adulte. Cette démarche appartient à la tradition du conte et permet une autre lecture, en duo, qui offrira le conte sous un autre jour et renforcera la relation humaine.

2. *Conte pourri*

Le deuxième conte présenté se nomme *Conte pourri*. Son intérêt réside dans le très grand nombre de sources et de références employées par l'auteur. Il varie les plaisirs, passe du coq à l'âne, sans se soucier de suivre une quelconque logique ou chronologie particulière et établie. Ainsi, le lecteur débute avec le personnage d'*Ange-Beige* qui rappelle la jolie *Blanche-Neige*²⁴. Pourtant, au lieu d'une belle-mère redoutable, la jeune fille fait face à l'opposé : un père méchant. Ce dernier rencontre une nouvelle femme avec laquelle il a sept enfants nains. La référence au conte des Frères Grimm est ici plus que détournée. Olivier Salon reprend les personnages principaux et en modifie les rôles. Une fois de plus, la connaissance générale de ce conte souvent réécrit, mis en scène ou filmé, promet un effet humoristique au lecteur.

Interviennent ensuite tour à tour le génie d'*Aladdin*²⁵, *La Petite sirène*²⁶ (personnage principal du conte éponyme de Hans Christian Andersen) et *Hansel et Gretel*²⁷. De Charles

²⁴ Jacob et Wilhelm Grimm, « Blanche Neige », *Les Contes, Kinder und Hausmärchen*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Flammarion, 1967.

²⁵ Anonyme, « Histoire d'Aladdin ou la Lampe merveilleuse », *Contes des mille et une nuits*, (Sous la direction d'Antoine Galland), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

²⁶ Hans Christian Andersen, « La Petite Sirène », *Contes d'Andersen*, traduit de l'allemand par David Soldi, Paris, Hachette, 1876, pp. 249-283.

²⁷ Jacob et Wilhelm Grimm, « Hansel et Gretel », *op cit.*

Perrault, on retrouve la peau de *Peau d'Âne*, puis vient la mère-grand du *Petit Chaperon rouge*, ensuite, les cailloux du *Petit Poucet*, la citrouille de *Cendrillon* et pour finir *Barbe bleue*²⁸. Ce mélange abracadabrant qui relève plus de la farce que de la composition laisse le lecteur surpris et perplexe. Les références sont si nombreuses que l'histoire n'a plus de sens et n'a donc pas d'importance. Salon a choisi pour ce conte de multiplier les sources : en restant dans l'univers enfantin, il a tout de même varié les auteurs pour toucher un public plus vaste et s'attaquer à une importante partie de la tradition littéraire, celle de notre jeunesse.

L'intertextualité devient l'unique sujet du texte, le propre du texte. Avec cette omniprésence, le conte bouscule les règles du schéma actanciel qui dicte le récit. Pourtant, jusqu'alors, la méthodologie ne s'est jamais donné l'ambition de devenir sujet. Quel est le sens d'un texte qui ne se construit pas autour d'une donnée intertextuelle, mais qui fait de l'intertextualité son sujet? Est-il possible de parvenir tout de même à composer une narration littéraire lisible? Cette composition étrange se situe une fois de plus dans l'optique d'une confrontation littéraire et textuelle. L'auteur ne cherche pas à développer une référence littéraire soigneusement choisie : il en empile les variantes, tel un château de cartes avec pour principe d'en placer le plus possible dans un espace petit et déterminé. La pratique est évidemment humoristique et l'objectif, d'amuser le lecteur. En revanche, le texte perd sa qualité de conte. Il ne raconte plus rien et l'abondance de contenu est telle que le récit devient indigeste. La performance prend le dessus sur le récit, ce qui n'est pas sans rappeler plusieurs textes oulipiens. On pense notamment à *What a man*²⁹ de Georges Perec, un monovocalisme en « a » qui, au-delà de la prouesse technique, n'est pas un texte aisé à lire. En effet, certaines

²⁸ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981 (1781).

²⁹ Georges Perec, *What a man*, Paris, le Castor Astral, 1998.

contraintes littéraires travestissent le texte et lui infligent tant de changements qu'il en devient illisible ; la performance est alors uniquement technique et le texte relève plus de la mathématique que de la littérature. Le groupe a par ailleurs toujours insisté sur ses deux axes de travail: la littérature et la mathématique. L'absence de sens et de chronologie dans un texte ne l'a jamais empêché d'être composé, bien au contraire : la contrainte S+7, inventée par Raymond Queneau, remplace ainsi chaque substantif d'une phrase par le septième suivant dans le dictionnaire, ce qui crée évidemment des textes dont le sens n'est plus saisissable.

Ce *Conte pourri*, comme son nom l'indique, est une erreur. Il vient troubler la stabilité d'un ouvrage romanesque. Il fait exception, se positionne en marge du reste du récit. Là encore, ce n'est pas une surprise. Dans une lignée différente, mais parallèle, Georges Perec a repris le mot *clinamen*, que l'on attribue à Épicure et qui décrit la déviation de trajectoire des atomes. C'est ainsi qu'Épicure expliquait les changements qui interviennent dans la vie d'un homme et qui le différencient d'une machine. Perec a repris le concept à son compte pour exprimer l'idée d'une contrainte imparfaitement parfaite. Le *clinamen* est le geste volontaire de ne pas respecter la contrainte établie, à un endroit précis. Il définit la dérogation délibérée de la contrainte. C'est s'autoriser la désobéissance. Bien que le contexte ne soit pas exactement le même dans le cadre de ce recueil, le *Conte pourri* pourrait très bien être celui qui n'en est pas un, l'exception oulipienne, le *clinamen*. Le *clinamen* « n'est pas un coup de poignard dans le dos de la contrainte, mais la goutte d'huile dans les rouages; il dissout l'automatisme plat que la contrainte, à l'occasion, peut engendrer³⁰ ». Toujours volontaire, il

³⁰ Paul Fournel et Jacques Jouet, « L'écrivain oulipien », *Le Magazine littéraire*, n°245, septembre 1987, p. 92.

ne représente pas l'échec, mais bien le désir de dynamiser l'ouvrage, et aussi celui de l'humaniser, par l'emploi de l'inconstance.

Un autre aspect intéressant de ce conte réside dans le dernier paragraphe qui fait office de morale : en effet, comme déjà mentionné, le conte littéraire utilise le fantastique et le merveilleux pour diffuser un certain nombre de valeurs et de principes à suivre en société et se conclut généralement par une morale adaptée aux événements survenus dans le récit. Le *Conte pourri* ne manque pas de reprendre cet élément caractéristique du genre et d'offrir à son lecteur, dans la même lignée absurde que le reste du conte, une morale décalée, mais que l'on identifie précisément comme telle, puisqu'elle se situe en fin de récit et qu'elle prend la forme attendue : « Toutefois, j'en doute, car n'oublions jamais que ce qui est pire qu'un enfant dans une poubelle n'est pas deux enfants dans une poubelle, mais un enfant dans deux poubelles. » (GL, p. 38) La morale humoristique n'est d'ailleurs pas réservée aux contes intégralement parodiques. *La Barbe bleue*³¹ de Perrault possède par exemple deux morales, une première typique et sérieuse et une seconde, nommée « autre moralité », plus ironique. En respectant ce type de détails caractéristiques du genre littéraire, Olivier Salon vient confirmer le décalage humoristique. C'est en établissant certains éléments précis que la comparaison est faisable et qu'ainsi l'auteur et le lecteur sont en mesure de s'amuser du parallèle.

³¹ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *op. cit.*, pp. 74-81.

- III -

***La Décomposition* : éliminer et recréer**

Anne F. Garréta a été cooptée à l'Oulipo en 2000 suite à la publication de trois romans dans lesquels elle appliquait certaines contraintes littéraires: *Le Sphinx* en 1986, dans lequel on note l'absence d'indices quant au genre sexuel du narrateur et de la personne avec laquelle il vit une histoire d'amour, puis *Ciels liquides* publié en 1990, qui raconte la perte de sa langue maternelle par le narrateur et enfin *La Décomposition*, le roman que nous avons sélectionné pour intégrer ce corpus. Publié en 1999, l'année précédant son entrée dans le groupe, il n'est à première vue pas spécifiquement oulipien. Mais *La Décomposition*, par sa date de parution, son traitement unique de l'intertexte, étroitement lié à l'idée de contrainte, ne pouvait être écarté du corpus simplement parce qu'il a été publié juste avant l'entrée officielle de son auteure à l'Oulipo.

Ce roman étrange et torturé raconte le parcours d'un serial killer qui cherche à éliminer les personnages de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Cette idée a attiré notre attention, puisqu'elle nous paraît entrer, pour diverses raisons, dans le cadre de ce travail. Dans un premier temps, c'est le lien entre une œuvre contemporaine et sa référence à l'un des textes les plus canoniques de la littérature du 20^e siècle que nous examinerons. Par ailleurs, ce désir de destruction de l'ouvrage par la disparition de ses personnages n'est pas sans rappeler la problématique du plagiat par anticipation proposée par Le Lionnais. Enfin, nous reviendrons sur l'importance de la littérature à l'heure actuelle : de sa création à sa lecture et comment ces

processus peuvent survivre aux changements présents, dans la mesure où les rôles ne sont plus tenus par chaque *participant*.

1. Constat sur le plagiat

Anne F. Garréta, par l'entremise de son tueur, livre un constat sur l'art et le plagiat. En effet, son narrateur fait, entre autres, référence à la trilogie dramatique d'Eschyle, *l'Orestie*, en critiquant un massacre «ringard» qui n'est plus au goût du jour. Il rappelle au lecteur l'œuvre de Thomas De Quincey à propos d'une société d'amateurs de meurtres, qui analysent ceux-ci de la même façon qu'ils le feraient d'une œuvre d'art. Au-delà du fait que le narrateur meurtrier ne semble pas différencier la réalité et la littérature, puisque ses exemples sont strictement fictifs, il cherche également toujours à distinguer ses actes du meurtre passionnel, dicté par le désir ou la frustration et prône plutôt un acte froid, dénué de tout sentiment. Il écrit : « Corollaire dévastateur d'une loi que mon prédécesseur reconnaissait pourtant déjà et selon laquelle chaque meurtrier crée le goût en vertu duquel il doit être apprécié. Comment l'imitation des Anciens pourrait-elle dès lors seoir encore à notre millénaire nouveau ? » (*D*, p. 18) Le rapprochement entre le meurtre et les arts amène forcément le lecteur à faire le lien avec l'œuvre d'art que le tueur a dans sa ligne de mire et par là, avec sa critique de l'esthétique et de la tradition littéraires.

Le narrateur exprime l'idée que ce qu'ont fait nos prédécesseurs ne nous sert à rien dans l'ère actuelle, car les temps changent et ce qui a été fait avant n'a plus d'intérêt

aujourd'hui. Cette réflexion sur la durée de vie limitée d'un objet plus ancien (meurtre/art) vient rompre la temporalité littéraire que des théoriciens, tel Genette, attribuent à l'intertextualité. Dans ces brèves références littéraires, l'auteure se situe plutôt dans une pensée du refus de ce qui précède lors de la création. Le roman affiche donc une vision de l'art qui affirme que ce qui a déjà été fait ne compte plus. Ainsi, dès lors, l'auteure refuse d'être liée à toute forme de plagiat. En critiquant et méprisant même ce qui a déjà été fait, le personnage se distancie de ses prédécesseurs et a pour objectif d'éduquer son lecteur en lui apprenant ce qu'est véritablement l'art, par la mise en scène de différents meurtres. En effet, sorte de *Bildungsroman* contemporain et pervers offert au lecteur, *La Décomposition* se veut mode d'emploi du meurtre parfait, accompagné d'une explication formelle des raisons du geste, et c'est en prenant le soin de sélectionner une œuvre complète et fournie, qui a traversé les années avec un succès grandissant, que l'auteure, aidée de son tueur en série, détruit l'art, le passé et l'influence littéraire.

La Recherche a fait l'objet de nombreuses réécritures, si l'on peut les appeler ainsi. *La Bataille de Pharsale*³² en est un exemple. Dans ce roman, Claude Simon a notamment intégré plusieurs fragments et citations de l'œuvre de Proust, de façon à ce que les extraits s'intègrent parfaitement au texte. Dans le cas du roman d'Anne Garréta, l'application de la notion de réécriture n'est pas évidente. D'une part, la trame du récit proustien n'est ni représentée, ni source d'inspiration pour l'écriture et, d'autre part, l'auteure de *La Décomposition* écrit clairement dans l'optique d'une destruction de l'œuvre de son prédécesseur.

³² Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1966.

2. Temporalité

La temporalité et la chronologie sont constamment rappelées au cours du récit. En respectant l'ordre d'apparition des personnages dans le roman de Proust pour les tuer, le narrateur peut ainsi découdre le *temps*, qui est à la fois le nôtre et celui de Proust. L'objectif du narrateur est de donner corps aux noms, aux mots, de lier les corps inconnus qui peuplent le monde, aux noms sans matière qui peuplent le récit, pour mieux les éliminer tous deux : « Il [le meurtre] serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses structures, transfigure un nom, transverbère un corps ». (*D*, p. 27) La démarche rappelle l'absence de fond d'un livre, qui n'est que suite de phrases, qui obéit à des règles grammaticales et qui est donc dénué d'humanité. Le meurtre est alors le seul moyen de donner vie aux personnages. Un meurtre exécuté de sang-froid est une excellente façon de montrer l'absence d'humanité d'un être humain.

Tout en respectant une logique très précise : s'astreindre à respecter « l'accord en genre et en nombre, accompli entre les vivants qui peuplent le monde et les personnages qui défilent dans la *Recherche du Temps perdu* » (*D*, p. 28), le tueur déambule dans les rues à la recherche de son Swann et de sa Gilberte, ses gestes sont dictés par les règles grammaticales qui construisent la langue et, par dérivation, le roman.

L'auteure joue des nombreuses contradictions qui interviennent dans le principe d'humanité. Le meurtrier ne veut pas commettre de meurtres sentimentaux et prône la technique pure dans le but de rendre vivant un livre qui de prime abord est vide, composé seulement de formules syntaxiques et de mots hachés de façon stricte. S'installe alors une

confusion entre le désir d'humaniser l'objet pour mieux le détruire et l'absence d'humanité de l'homme, par le geste de tuer. Oscillant entre technique et règles, le tueur refuse donc la pulsion. Par ailleurs, le besoin d'éliminer *la Recherche* n'est pas anodin. Est-ce la frustration créée par une œuvre trop vivante qui dérangerait le narrateur? Il justifie le choix de l'œuvre avec un soupçon d'humour : « parce que, l'avez-vous assez soupiré, frivole lecteur, la vie est trop courte et Proust est trop long » (*D*, p. 28), mais le choix n'est pas aussi banal, choisir Proust, c'est affronter l'un des canons littéraires les plus respectés de son époque et ainsi, affaiblir l'histoire littéraire en la privant de l'un de ses principaux acteurs. Dans son *Plaisir du texte*, Barthes souligne cette postérité et confirme alors l'importance du choix fait ici : « Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathesis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Proust, [...] ce n'est pas une *autorité*; simplement *un souvenir circulaire*.³³ » Garréta souhaite faire disparaître de la mémoire littéraire de chacun, un ouvrage qui selon ses critères, ne devrait pas en faire partie. En voulant modifier le souvenir collectif, elle s'attribue le rôle de sélectionner ce qui *mérite* ou non d'y appartenir.

3. Tentative de destruction

Au regard de l'œuvre, c'est la littérature elle-même qui semble ennuyer le tueur : autrement dit, la mise en scène de vies qui n'existent pas et qui pourtant existent suffisamment aux yeux de l'auteure pour être enlevées. Le rapport à la littérature est conflictuel, car cette

³³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

dernière est ressentie comme une menace. Il dit à son propos : « La littérature, croyez-vous, est *cosa mentale*. Je soutiens, moi, qu'elle est chose mortelle. » (*D*, p. 219) La tuer avant qu'elle ne nous tue et étaler au grand jour sa perversité, ce qu'elle cache au lecteur et ce qu'elle construit dans son dos, voilà l'explication derrière son action : la décomposition devient noble, de par sa justification.

Alors qu'il est en passe de commettre son septième meurtre et qu'il suit le corps qui correspond à Mme Verdurin, le narrateur décrit les étapes à son lecteur et ouvre une parenthèse dans laquelle il insère cette remarque : « Vous tenez un livre à la main, n'est-ce pas un talisman infailible ? Votre victime elle-même ne peut manquer d'être rassurée à sa vue : un homme qui lit des livres, qu'en craindre ? » (*D*, p. 220) Ainsi, il dévoile la supercherie : l'innocente lecture qui devient arme d'un terrible crime. Car le serial killer va massacrer sa victime grâce à l'objet-livre et ainsi poursuivre l'accomplissement de son œuvre. À la fois source d'inspiration et de destruction, la littérature est en fait indispensable au narrateur, puisqu'il en vit et y vit. En la niant, il refuse lui-même d'exister. Pourtant, il se différencie des autres personnages fictifs qui n'existent que par leurs noms. Notre tueur n'en a pas. L'onomastique s'intéresse justement à l'importance des noms, mais leur absence est tout aussi significative. Dans le cadre du roman, selon la démarche du tueur, celui-ci est impossible à éliminer, puisque le nom qui le désigne ne peut être effacé. Déjà absent de l'œuvre, il n'en est que plus persistant, voire immortel. La destruction des autres lui permet de mieux exister lui-même. Sans vouloir faire de parallèle étroit, cette ambivalence du rapport littéraire et de sa problématique historique n'est pas sans rappeler l'intervention de François Le Lionnais qui, en proposant la notion de plagiat par anticipation, reconsidère délibérément ce qui a été publié antérieurement. La temporalité est renversée et la source est amenée à précéder l'œuvre

étudiée. En éliminant le récit, la démarche n'est pas tout à fait similaire, mais les conclusions se ressemblent. Par le non-respect des conventions et ententes générales d'une certaine histoire de la littérature, Anne F. Garréta, tout comme son prédécesseur Le Lionnais, rompt avec le modèle littéraire. Pourtant, la contradiction persiste, puisque cette rupture se fait au travers du livre et grâce à lui. Les deux auteurs écrivent pour faire disparaître l'écrit précédent, d'une façon ou d'une autre. Le lien reste strictement littéraire et le geste de le briser l'est aussi. Alors, la rupture est-elle véritablement réelle, même si elle est effectuée dans un univers qui lui, est admis comme fictif?

4. Thanatographie et mise en abyme du discours

L'intérêt de la thanatographie, le sujet même du roman, ne réside pas dans son lien avec l'auteur, mais plutôt dans celui qu'il partage avec la littérature. Généralement étudiée dans une perspective sociolittéraire, elle conduit le lecteur à s'intéresser au désir de mourir de l'auteur et au rapport qu'il entretient avec la mort. Avec *La Décomposition*, ce n'est pas l'auteur, mais le narrateur qui fait l'objet de ces investigations. L'analyse reste strictement littéraire et le cadre des meurtres, tout comme celui du désir qui les provoque, reste dans l'univers de la fiction. Les pages se dressent, comme des barrières, pour empêcher le récit de s'affranchir de sa qualité littéraire. Pourtant, du point de vue du narrateur, au contraire, l'idée naît dans l'œuvre *La Recherche* et meurt à l'extérieur, dans son propre monde. La mise en abyme de la thanatographie fait évoluer son analyse, selon que le lecteur se situe du point de vue de l'auteur ou du narrateur, donc à l'extérieur ou à l'intérieur du récit primaire. Cela

entraîne une décomposition double : de l'intertexte et du texte. L'auteur se sert de l'intertexte pour détruire son propre texte. Cette mise en abyme ramène les deux écrits au même stade et à la même temporalité. Ainsi, certes, Garréta détruit toute chronologie littéraire, mais aussi toute littérature, y compris la sienne. La destruction a pour objectif d'être complète et les livres morts, disparus.

Le tueur explique, par ailleurs, qu'il se concentre sur l'effacement des noms et des phrases uniquement dans les œuvres des bibliothèques électroniques. Se déplacer à travers la ville pour trouver le papier est inutile, car « les bibliothèques seront désertes, abandonnées à leur propre incommensurabilité, devenues trop massives, trop vastes » (*D*, p. 234) Alors qu'il est nécessaire, pour les noms des personnages d'avoir un support physique pour être définitivement éliminés, les livres eux, n'en ont plus besoin. La littérature se meurt et le tueur ne fait que l'y aider. Par ailleurs, le narrateur jouit de l'idée de survivance d'une littérature fausse, erronée et incomplète. Il brise le chef-d'œuvre, mais le laisse vivre et se propager ainsi amputé. Et la diffusion, voire la publicité de ce nouveau roman vidé de tout contenu, est effectuée par l'entremise d'un autre roman, *La Décomposition*. Il y a donc présence d'une transmission littéraire et au-delà, d'une chronologie tout de même acceptée, ou plutôt tolérée.

- IV -

Vanghel et Trois Pontes : inspiration formelle

Avec Jacques Jouet, le rapport entre son texte et le texte source est différent. Qu'il s'agisse de *Vanghel* ou des *Trois pontes*, Jacques Jouet conserve une approche intertextuelle bien particulière. Attiré par une formule ou une maladresse, l'oulipien scrute la forme et la construction de l'œuvre bien avant son contenu, car selon lui, c'est dans la syntaxe et l'agencement des mots et des phrases que se dissimulent les non-dits, les faits, autrement dit, les perles rares sur lesquelles il devient intéressant de travailler. Sa démarche est unique au sein de l'Oulipo et ses ouvrages se situent dans la marge de ceux de ses condisciples.

Souvent interrogé sur son obsession de la forme par l'un de ses proches, aussi fidèle lecteur et connaisseur de son œuvre, Jacques Jouet répond une fois de plus aux questions de Marc Lapprand dans le numéro spécial *Oulipo* du *Magazine littéraire*. Sa réplique au sujet de la réinterprétation du mythe de la Sphinge a particulièrement attiré notre attention. Il se réapproprie l'explication de la diversité littéraire dans la contrainte de façon créative et imagée. Il désapprouve en effet la réponse unique donnée par Œdipe à la célèbre question de la sphinge aux dépens de la multiplicité :

La réponse unique et définitive tue le langage, tue le texte complètement. Celle qui posait la question engageait le dialogue, même si c'était un dialogue dur, car cela se terminait en général par des morts. Ou bien il n'y avait pas de réponse, et celui qui ne répondait pas était bouffé, donc disparition de la réponse. Là aussi, mort du langage et du texte, parce que la communication ne passe pas. J'ai une question, pas de réponse. [...] Ce que j'essaie de raconter quand je re-conte l'histoire de la sphinge, c'est qu'il y a plusieurs réponses possibles. Par conséquent, le dialogue à partir de là s'engage, et ne peut pas cesser de s'engager. C'est alors l'arrivée de la parole, de l'échange, de la littérature... Par rapport à la

contrainte, c'est lié au fait qu'une contrainte de type oulipien est une contrainte à vocation potentielle³⁴.

La citation permet de souligner l'utilisation du verbe « re-conter » par Jacques Jouet. D'un point de vue formel, il y a une fois de plus réécriture et donc réinterprétation d'un récit, d'un mythe, pour que ce dernier apparaisse tel que l'on veut l'exposer et qu'ainsi se dévoilent de nouveaux sens. Car c'est justement à cette multiplicité des sens que Jouet s'intéresse. Il relève habilement que la célèbre réponse « l'homme », donnée par Œdipe, tue le langage. En revanche, le travail effectué correspond, lui, au même besoin de sonder l'intertexte dans une démarche visant à construire une certaine forme de contrainte et à lui obéir. Par ailleurs, les questionnements que cet exercice formel engendre sont eux, bien évidemment en lien étroit avec ceux qui ont été suscités par les œuvres précédentes du corpus.

1. *Vanghel*

1.1 Première réécriture de Stendhal

Mina de Vanghel, une nouvelle écrite par Stendhal en 1830 forme un diptyque avec son roman inachevé de 1937 : *Le Rose et le Vert*³⁵. Les deux récits mettent en scène le personnage d'une jeune femme au fort caractère et à la fine intelligence prénommée Mina. *Mina de Vanghel* tout comme *Le rose et le vert*, raconte la fuite d'une jeune Allemande

³⁴ « Jacques Jouet : un oulipien métrologue », entretien de J. Jouet avec Marc Lapprand, *Le Magazine littéraire*, n° 398, 2001, p. 46.

³⁵ Stendhal, *Le Rose et le vert*, Paris, le Castor Astral, 1990, 115 p.

prénomée Mina en France, accompagnée de sa mère, après le décès de son père et la découverte des mœurs de la bourgeoisie parisienne ; dans *Le Rose et le Vert*, la trame tourne autour de la tentative ratée de trouver un époux à Mina, cette dernière trouvant les Français disgracieux et peu dignes d'intérêt. Le roman se termine sans conclusion, le personnage de Mina n'a pas encore évolué depuis son arrivée dans la capitale française et le lecteur persiste donc dans le même flou de sentiments et de questionnements qu'au premier chapitre. Les plans du roman de Stendhal laissent entrevoir qu'il prévoyait un destin plus romanesque pour son personnage féminin. La nouvelle et le roman sont forcément considérés conjointement, bien que leurs différences soient nombreuses. C'est pourquoi nous intégrerons brièvement *Le Rose et le Vert* à notre analyse. Dans un ouvrage consacré à Pierre-Louis Rey, Mariella di Maio écrit à propos des deux œuvres, dans un chapitre au sujet de Stendhal: « La relation entre la nouvelle et le roman abandonné est très complexe et nuancée. *Mina de Vanghel* est un vrai miracle narratif, [...] parfaitement achevé. *Le Rose et le Vert* est "une œuvre ouverte" truffée [...] de plans, qui tracent des horizons narratifs beaucoup plus vastes et compliqués³⁶. » Quand il a composé sa nouvelle, en 1830, Stendhal n'a mis qu'un mois pour raconter l'histoire de la pétillante Mina de Vanghel, qui a tout d'un Julien Sorel féminin. Publiée à titre posthume en 1928, la nouvelle relate les déboires amoureux de la jeune Mina qui quitte la Prusse accompagnée de sa mère, à la suite du décès de son père, mais cette fois-ci, la jeune femme tombe amoureuse d'un homme marié et discret. Elle fera alors une folie en suivant une impulsion et en se transformant en pauvre couturière allemande pour entrer au service du couple et ainsi se rapprocher de l'être aimé. Dans notre perspective intertextuelle, il est

³⁶ Mariella di Maio, « la scène d'Ariodant : l'Arioste dans les marges », *Le Miroir et le chemin : L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 78.

particulièrement intéressant de voir que le personnage a été une nouvelle fois repris par l'auteur pour le roman *Le Rose et le vert* avant d'être choisi par Jouet : le projet entrepris par Stendhal n'ayant pu être terminé par lui-même, Jaques Jouet a, à son tour, décidé de conclure ce que le créateur de Mina avait entrepris et d'offrir un destin différent à la jeune femme.

Cette nouvelle, plutôt restée dans l'ombre, a donc fait l'objet d'une reprise par Jacques Jouet en 2003. Passionné par la forme et l'écriture, Jouet scrute la syntaxe de ses prédécesseurs et y trouve l'inspiration pour de nouveaux projets et de nouvelles compositions. Avec la nouvelle de Stendhal, comme il prend le soin de l'expliquer dans la préface de sa pièce, c'est dans l'incipit qu'il a trouvé matière à réflexion, dans un premier temps avec cette question que se pose le comte de Vanghel: « [...] un peuple a-t-il le droit de changer la manière intime et rationnelle suivant laquelle un autre peuple veut régler son existence matérielle et morale³⁷ ? », mais surtout avec la phrase qui suit, car la syntaxe en est douteuse et donc riche en possibilités, selon l'auteur: « Préoccupé de cette grande question, le général résolut de ne plus tirer l'épée avant de l'avoir résolue [...] »³⁸. » Se refusant à n'y voir qu'une maladresse syntaxique (résoudre l'épée plutôt que la question), Jouet a cherché à comprendre la raison fondamentale d'une telle présence et *Vanghel* est né de ce projet.

En habituel travailleur de la contrainte formelle, Jouet a fait de son œuvre *Vanghel*, une pièce de théâtre en trois actes. Il y reprend très précisément l'histoire de Stendhal, mais il lui apporte également un fond historique et noir qu'elle ne connaissait pas. Par ailleurs, ce comte de Vanghel, qui chez Stendhal décède dès la première phrase, occupe un rôle important, voire principal dans les deux premiers actes « ajoutés » au récit initial de Stendhal. Alors que

³⁷ Stendhal, *Mina de Vanghel*, Paris, Le Divan, 1928, p. 147.

³⁸ *Ibid.*, p. 147.

la nouvelle débute avec le décès du père et le départ de la mère et de sa jeune fille pour la France, cette même situation n'intervient qu'en fin de deuxième acte chez Jouet. Dès lors, le récit est sensiblement le même; nous y reviendrons.

Dans un premier temps, c'est l'ajout de ces deux premiers actes tout droit sortis de l'imagination de Jacques Jouet, et leur intérêt dans le cadre d'un travail intertextuel, que nous observerons. Bien que les deux premiers actes n'apparaissent pas tels quels dans l'œuvre originale, c'est grâce aux nombreux indices historiques et psychologiques laissés par Stendhal, que l'oulipien a pu construire sa pièce.

Le premier acte, *Guerre*, se déroule pendant la guerre de 1814 en France. On y suit le père de Mina qui tente de gagner la guerre et de gérer en même temps le caractère explosif de sa jeune fille. Il collabore également avec le philosophe et médecin de la maison, un certain Krempe, qui guide et conseille le général. Le premier acte se conclut sur une victoire et un retour au château familial. Le deuxième acte propose une longue discussion sur les bienfaits de la littérature, entre le père et sa fille, alors qu'il réitère l'importance de parfaire sa culture littéraire et vérifie si Homère, Rousseau ou encore Kafka ont été lus. C'est aussi de l'amour dont le duo familial parlera : le comte de Vanghel s'inquiète que sa fille ne soit pas encline à s'exercer aux jeux de l'amour, ce qui l'amènerait, il le craint, à vivre de gros déboires amoureux. Pour les lecteurs de Stendhal, cette prévention n'est pas sans rappeler l'histoire d'amour complexe et tumultueuse dans laquelle la jeune femme va finalement être entraînée. Ces nombreux détails supplémentaires renforcent le caractère de Mina et amènent le lecteur à ressentir plus authentiquement la relation qu'entretiennent la jeune fille et son père; relation qui semble, dans ce second texte, définir notamment le caractère fort que l'on retrouve chez

Mina par la suite. Ainsi, Jouet justifie la personnalité de son héroïne, au travers de sa relation avec son père, en inscrivant ce dernier personnage dans le texte. Par exemple, il y a cette prière que Vanghel père adresse à sa fille absente dans la scène 15 du premier acte dans laquelle il l'enjoint de venir le rejoindre en France, où elle pourrait s' « y occuper d'aimer une première fois » (*V*, p. 90). Jouet tisse des liens, absents dans l'œuvre source qui renforcent le récit et les personnages. Alors que le troisième acte commence et que Mina part pour la capitale française aux côtés de sa mère, le lecteur possède déjà une bonne connaissance du caractère tempétueux de la jeune fille.

Plus approfondie, la pièce de Jouet donne également de nombreuses indications de mise en scène, notamment par l'emploi de la didascalie, qui guide également le lecteur vers une façon de lire et d'interpréter le texte. L'intertexte est ici intéressant au regard d'une conception formelle de la littérature. Le récit est sensiblement le même, si l'on tient compte du dernier acte uniquement et c'est dans sa décision d'en changer le genre littéraire et d'insister sur d'autres éléments, que Jacques Jouet bouleverse la nouvelle de Stendhal.

Par ailleurs, au-delà du fait que par la forme théâtrale, les personnages s'adressent directement au lecteur, l'auteur ose également intervenir à la fin de l'ouvrage. Cette intervention directe engage l'auteur et le lecteur dans un autre type de relation. De plus, tout en respectant la trame du récit initial de Stendhal, Jouet change les dernières lignes et offre une fin radicalement différente. Cet aspect se révèle pertinent dans l'optique d'une lecture double Stendhal/Jouet. En effet, l'attention à l'intertextualité est nécessaire, bien que la pièce de l'oulipien puisse se lire indépendamment, car sa création est née de la lecture de la *Mina* de son prédécesseur et les changements qu'il y a apportés n'ont de véritable intérêt qu'à la suite

de la lecture du premier texte. Avec le tournant que Jouet a choisi de prendre, il vient contester la décision de Stendhal en reprenant la même trame, en retraçant les mêmes événements, mais en modifiant la destinée de son personnage.

Observons à présent le déroulement des deux récits en parallèle. Alors que Stendhal propose un court texte condensé, aux dialogues presque absents, Jacques Jouet s'est appliqué à écrire et développer ces mêmes scènes, empruntées à son prédécesseur. Par exemple, dans la pièce de l'oulipien, le lecteur assiste au premier échange entre Mina et le comte de Ruppert. De son côté, Stendhal décrivait brièvement la situation du comte et ses sentiments naissants pour la jeune Allemande : « Le vendeur était un comte de Ruppert [...]. C'était un grand jeune homme fort beau; on l'admirait au premier moment [...]. Désappointé dans ses idées de gloire, il était devenu amoureux fou de l'argent. Une réponse qu'il reçut de Berlin porta à son comble sa passion pour mademoiselle de Vanghel ³⁹. » Du sien, Jouet s'est appliqué à faire apparaître les mêmes informations au travers d'un dialogue convenu entre les deux personnages :

« MINA : Donc, il y a une ruine. Or, on dit dans le monde que le comte de Ruppert, que vous êtes, est élégant, c'est vrai; très riche, je le crois volontiers; que vous aimez l'argent et que pourtant vous flirtez avec votre propre ruine... Vous vendez tant que ça ? » (*V*, p. 245)

1.2 Construction et plagiat

Le résultat final est sensiblement le même, bien que l'approche soit différente. Très proche du plagiat, dans certaines formulations, Jacques Jouet copie le développement du récit, tout en exploitant les caractéristiques de son propre genre littéraire. Alors, même si les deux

³⁹ Stendhal, *Mina de Vanghel*, *op cit.*, p. 156.

réécrits sont étroitement liés, la chronologie importe peu : l'intérêt se situe dans une lecture double et parallèle des aventures de Mina. Outre le fait que l'auteur – personnage intervenant à la fin de la pièce – fait directement référence à Stendhal, le rapport linéaire et intertextuel entre les deux œuvres n'est pas formellement établi, ce qui nous amène une fois de plus à nous interroger sur la notion de *plagiat par anticipation*. Par ailleurs, avec *Vanghel*, le lecteur assiste également à la première discussion que partageront M. de Larçay et Mina et de laquelle la jeune femme ressortira amoureuse. Ceci nous amène à remarquer que les rares paroles que Stendhal attribue à ses personnages sont généralement reprises mot pour mot par Jacques Jouet comme cette tendre et naïve exclamation que Mina se surprend à dire : « J'aime d'amour, et j'aime un homme marié⁴⁰ », qui apparaît aussi à la page 258 de la pièce de théâtre, alors qu'elle vient de rencontrer Frédéric de Larçay⁴¹ ; ou encore cette constatation du comte de Ruppert à l'annonce du plan machiavélique de Mina : « Votre petit projet est atroce, dit le comte⁴² » qui apparaît à la page 315 de *Vanghel* comme suit : « M. DE RUPPERT : Votre petit projet est atroce. » (*V*, p. 315)

Ces calques sont aussi des repères textuels pour un lecteur perspicace, qui, par étapes, saisit l'évolution parallèle des deux histoires. On se demande alors quel est le but de ce rappel conscient au texte source, qui a tout l'air de prendre la forme du plagiat ou de l'hommage ? En prenant certaines libertés, qui se situent en majorité dans la création des deux actes qui précèdent celui que Jouet a sobrement désigné sous le nom de *Mina*, il s'éloigne de l'œuvre première pour offrir un autre regard. Pourtant, il persiste ensuite à retracer l'exact même

⁴⁰ Stendhal, *Mina de Vanghel*, *op cit.*, p. 160.

⁴¹ Le personnage de M. de Larçay est le même dans la nouvelle de Stendhal et dans la pièce de Jouet, mais ce dernier s'est autorisé à changer son prénom et Alfred est devenu Frédéric pour le théâtre.

⁴² Stendhal, *Mina de Vanghel*, *op cit.*, p. 185.

parcours lors duquel la jeune femme s'enlaidit et choisit une autre identité, pour entrer au service du couple de Larçay et ainsi se rapprocher de l'homme qu'elle aime. Ce n'est qu'en modifiant la fin qu'il bouleverse la destinée de Mina et que le lecteur est amené à se demander quel en est l'objectif. En outre, cette fin est énoncée par l'auteur, qui conclut la pièce de théâtre avec un bref monologue. Ainsi, il prend la liberté d'intervenir et d'expliquer pourquoi il a désiré modifier la fin initialement proposée par Stendhal. Dans la dernière scène de la pièce de théâtre, Mina est en bateau et décrit, dans sa dernière réplique, les nombreux moyens en sa possession pour mettre fin à ses jours : des pistolets, une pastille de poison, de l'alcool et une hache pour briser la barque dans laquelle elle se trouve et ainsi se noyer. Entre ensuite l'auteur, qui rappelle que son personnage n'a pas de libre arbitre et qu'il ne peut donc prendre de décision : C'est donc à lui, l'auteur, de décider ce qu'il adviendra de l'amoureuse au cœur brisé, suite au départ de M. de Larçay. Et ainsi, il achève son récit sur ces mots : « Allez, je vais contredire le maître Stendhal pour que Mina de Vanghel demeure un cœur en vie, un cœur malheureux, mais qui restera à prendre. Et il y aura des amateurs. » (V, p. 343) En faisant directement référence à l'auteur auquel il a emprunté cette histoire et son héroïne, Jacques Jouet assume et confirme la présence de son prédécesseur. Il ouvre la pièce avec une préface, dans laquelle il annonce la raison de cet ouvrage et conclut avec une seconde intervention, qui prend la forme d'une réplique et qui explique son choix de garder l'héroïne en vie.

L'intertexte prend un autre sens ici, en considérant le double emprunt à Stendhal. Il est possible de présumer que Jacques Jouet, au moment de la composition de son *Vanghel*, était au courant des deux parutions de l'auteur. Il savait donc que Stendhal avait lui-même décidé de réécrire l'histoire, et donc le destin de la jeune Mina. Sans connaître les raisons de ce choix, à la lecture de *Mina de Vanghel*, le lecteur reste inévitablement perplexe face à cette triste fin

où l'héritière allemande s'ôte la vie. Nous pouvons donc supposer que Stendhal a voulu rectifier le tir avec l'écriture de son nouveau roman. Cette réécriture devait permettre d'offrir à Mina une fin plus heureuse, digne de ses beaux sentiments et de sa fragilité et ainsi donner espoir au lecteur. Malheureusement, son sort restera inchangé, puisque le roman est demeuré inachevé.

L'intervention de Jacques Jouet a non seulement permis à l'héroïne d'échapper à la mort avec l'espoir d'aimer à nouveau, décision qu'il s'attribue volontairement avec l'apparition du personnage d' « auteur », mais il présente surtout la réécriture comme un cercle infini où le texte peut être touché et modifié sans cesse, sans pour autant se défaire de ses origines (textuelles et non historiques). Ce triptyque est un exemple de l'infinité de la reprise intertextuelle.

2. *Trois Pontes*

Trois Pontes est une œuvre bien particulière, différente du reste de notre corpus ; il nous semblait cependant important de l'y joindre afin de montrer un éventail diversifié des œuvres de l'Oulipo, mais aussi l'engagement intertextuel qu'elles permettent. En intégrant une méthode de création complètement à l'opposé de ce que nous avons pu montrer et analyser jusqu'à présent. Publié en 2007 aux éditions P.O.L, *Trois Pontes* intervient à la suite d'une erreur sur laquelle les yeux de Jacques Jouet se sont évidemment posés : « Il faut prendre au mot les coquilles typographiques, par exemple celle-ci, lue un jour dans un

journal : "Les *Trois Contes* de Gustave Flaubert sont l'un des sonnets de la littérature universelle." *Trois Pontes* ont été déduits de manière ouvertement oulipienne de cette bourde. » (TP, p. 176) À la suite de cette brève annonce, qui figure en guise d'introduction – nous soulignons que le même procédé d'annonce du projet avait été employé à l'ouverture de *Vanghel*, la réécriture de Jacques Jouet peut commencer. En revanche, contrairement à *Vanghel* où certes la forme a son importance, mais où le contenu du récit transfigure une méthode proche du plagiat, l'intérêt intertextuel de *Trois Pontes* est uniquement formel.

Ce ne sont donc pas les trois récits qui attirent notre attention dans ce texte, mais la quatrième et dernière partie, annoncée par une police de caractère légèrement plus petite dans la table des matières : « Forme de ce livre : Le sonnet des Trois Contes ». À l'intérieur, Jouet y explique précisément sa démarche artistique. Choisisant de se baser sur un véritable sonnet écrit la même année que la publication des *Trois Contes*, soit 1877, il prend exemple sur « Le Tombeau d'Edgar Poe⁴³ » composé par Mallarmé et dont la versification est la suivante: AbBA AbBA ccD eDe. Il découpe ensuite les *Trois Contes* en « alexandrins » de 7,5 pages. Un calcul mathématique précis lui permet diverses fragmentations afin de souligner l'évidence de l'alexandrin flaubertien. Puis, Jouet s'attelle à la formation de ses rimes : ces dernières seront de caractère sémantique – une invention de Queneau⁴⁴, c'est-à-dire qu'elles se forment. par exemple, sur la base de situations ou de personnages. Il relève d'abord le thème du bovidé pour la rime féminine et ensuite celui de la mort pour la rime masculine, sans omettre de relever quelques incohérences et de se moquer de la nonchalance de Flaubert : « Pareilles

⁴³ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1995 (1887).

⁴⁴ Raymond Queneau, *Le Chiendent*, Paris, Julliard, 1933.

inconséquences, chez un auteur qui voulait laisser de lui l'image d'un travailleur quasi infallible dans ses intentions perfectionnistes, déçoivent. Toutes ces années de labeur pour aboutir à un tel laxisme ? » (*TP*, p.54)

Jacques Jouet met en évidence un travail qui n'existe pas réellement, il cherche la rime qui n'était pas désirée et remarque l'inconséquence de l'écriture. Il y a donc un certain travail *anoulipiste*, comme les membres du groupe se plaisent à l'écrire, c'est-à-dire qu'il y a une recherche de la contrainte dans des textes plus anciens. Bien qu'il ne s'agisse à première vue que de l'alexandrin, qui est une forme de contrainte poétique reconnue, dans une œuvre telle que les *Trois Contes* sa présence peut aisément être considéré comme une contrainte obscurément dissimulée.

En poursuivant son analyse, Jacques Jouet souligne la présence de la rime dite « aggravante » (la chambre déjà vide de Virginie Aubin est, plus loin, encore vide et Virginie est morte) et de la rime « antonymique avec résolution » (par exemple, le perroquet d' « Un cœur simple » qui est comparé à une colombe, mais qui ensuite vient rimer avec le faucon agressif de « Saint-Julien »). Il décide enfin de compliquer un peu le *jeu* pour sa réécriture en intégrant un autre sonnet à même le sonnet flaubertien. Il explique ensuite le choix de ses rimes masculines et féminines et *Trois Pontes* est créé sur le même modèle que *Trois Contes*, en respectant le contraste des trois récits : scène contemporaine, légende merveilleuse et récit historique. L'approche strictement formelle de Jacques Jouet fait apparaître un autre niveau intertextuel. Alors qu'avec Olivier Salon on retrouve le plaisir de la littérature enfantine adroitement détournée pour en offrir une relecture adulte et ludique, avec Anne Garréta, on brise le classique littéraire scolaire trop souvent adulé et ici malmené. *Elétrico W*, propose

une relecture de l'*Odyssée* en version moderne et portugaise et à la lecture de *Vanghel* le lecteur apprécie l'intervention de l'auteur qui étoffe le récit trop court et qui modifie la fin. Au contraire, *Trois Pontes* ne nous rappelle guère l'ouvrage de Flaubert. Bien que le titre, l'introduction et le dernier chapitre soient tous trois des éléments présents pour alerter le lecteur à la démarche initiale de Jacques Jouet ; « Une bonne maire », « Héraclès sur l'Érymanthe » et « Camus (Armand-Gaston) » n'ont rien à voir avec les *Trois Contes*, proposés à l'origine par Gustave Flaubert.

2.1 Forme et intertextualité

Il est difficile de catégoriser un tel emploi intertextuel, mais il nous semble inapproprié de ne pas le traiter ainsi. En effet, à partir de l'instant où la référence littéraire à l'autre texte est précise voire même expliquée dans cette situation, peut-on rejeter la notion d'intertextualité ? Pourtant, bien que l'emprunt « formel » soit explicitement annoncé, il est également fictif, du moins créé pour l'occasion. Il est donc possible d'affirmer que sans l'avertissement de l'auteur en introduction et son explication en fin d'ouvrage, aucun lecteur n'aurait été à même de faire le rapprochement avec les *Trois Contes*. En revenant sur les propos de Roland Barthes, quand il mentionne que la source de l'emprunt importe peu, car sa présence dans l'œuvre lue lui apporte une autre signification que celle d'origine, comment interpréter le travail de Jacques Jouet avec *Trois Pontes* ? Où se situe l'intérêt intertextuel ? Le travail formel s'appuie directement sur deux éléments : l'ouvrage de Flaubert et la création d'une forme semi-fictive, qui fera office de matériau pour l'intertextualité. Le traitement de l'ouvrage B est donc tout autre dans le cas de *Trois Pontes*. Une intertextualité basée sur la

construction d'un ouvrage, dans un premier temps, puis imaginée ensuite, pose d'autres balises. Pourtant, fondamentalement, il y a un texte B qui s'inspire librement d'un texte A, sans lequel le texte B n'aurait pas été écrit. Avec son ouvrage, Jacques Jouet repousse les limites de l'emploi intertextuel et montre que la source peut être retravaillée pour être amenée où désiré. Ainsi, il engage à repenser notre vision de l'intertextualité : en réinventant une forme littéraire, appuyée sur sa propre perception d'une œuvre, il propose la notion d'intertexte formel, non pas basée sur un unique genre littéraire, ce qui ne permettrait pas de reconnaître la source du travail, mais bien sur une forme construite habilement avec les informations puisées dans le récit original.

Marc Lapprand, qui a consacré un ouvrage entier à l'œuvre de l'auteur⁴⁵, insiste sur cet intérêt unique pour la forme littéraire qui situe Jacques Jouet dans la marge, même au sein de l'Oulipo : « Jacques Jouet est peut-être parmi les Oulipiens celui qui s'aventure le plus hardiment sur des chemins que contesterait volontiers la nouvelle doxa formaliste au sein du groupe. Il aime en particulier appliquer à la prose les contraintes de la versification, quitte à les rendre totalement invisibles⁴⁶. » Pourtant, malgré les divergences qui existent entre le travail de Jouet et celui de ses condisciples, la démarche intertextuelle est bien réelle et le résultat aussi. Marc Lapprand relève également que ce travail formel volontairement rendu invisible et fréquemment expliqué en fin d'ouvrage ne plaît pas à tous les lecteurs et est parfois la cause de rejet. Nous nous intéresserons plus abondamment à ce rôle du lecteur dans notre chapitre sur la théorie de la réception.

⁴⁵ Marc Lapprand, *L'œuvre ronde : Essai sur Jacques Jouet*, Paris, Lambert-Lucas, 2007.

⁴⁶ Marc Lapprand, « Pour une esthétique de l'œuvre littéraire de Jacques Jouet », *Formules*, n° 13, Paris, Noesis, 2009, p. 320.

- V -

***Eléctrico W* : épopée moderne**

Eléctrico W est un roman d'Hervé Le Tellier, publié en 2011. L'auteur, coopté par l'Oulipo en 1992, construit son roman en respectant le principe de la contrainte. C'est en fait par la présence de nombreuses références intertextuelles, et plus particulièrement par l'emploi de l'*Odyssée* d'Homère, que l'auteur contraint son texte et le complexifie jusqu'à le déployer sur plusieurs niveaux de lecture. Dans un premier temps, par ses personnages et de nombreux indices textuels, *Eléctrico W* ressemble, s'accroche au récit homérique. Mais l'ouvrage contient de nombreuses autres références intertextuelles qui viennent alimenter le récit et troubler la réflexion du lecteur. Les grandes lignes de l'épopée contribuent à poser les balises d'une réflexion sur le passé qui confronte en partie les propos du créateur d'Ulysse.

« Laissons le passé être le passé... » Cette phrase prononcée par le narrateur d'*Eléctrico W*, Vincent, est empruntée à l'*Illiade* d'Homère et se révélera être l'enjeu même du roman. Vincent est un journaliste qui a quitté Paris pour Lisbonne afin de s'éloigner d'Irène, une jeune femme dont il s'est épris et qui le méprise. Le roman débute alors qu'Antonio, un photographe de guerre, est amené à se rendre à Lisbonne pour faire un reportage sur le procès d'un tueur en série et qu'il demande à Vincent, le narrateur, de se charger de l'écriture des articles qui accompagneront les photographies. Mais la véritable histoire se révèle bien au-delà du procès, alors que Vincent durant neuf jours, va revivre son passé et faire surgir celui d'Antonio.

À première vue, l'*Odyssée* semble bien loin de ce récit contemporain. Pourtant, Hervé Le Tellier, oulipien fidèle, a travaillé son récit en parallèle à celui d'Homère et a inséré de nombreuses références à celui-ci.

1. Ulysse

On ne peut s'engager à manipuler l'*Odyssée* sans accorder une place importante au personnage d'Ulysse. Il est le héros du récit homérique et flamboie par son courage, sa noblesse et sa force. L'Ulysse de Le Tellier, c'est Antonio Flores. Ce photographe de guerre, trentenaire, a le charisme du héros type. De plus, dans le plus strict respect de la célèbre épopée, l'homme est entouré de plusieurs femmes séduisantes qui n'empêchent pas la fidèle présence d'un amour appartenant à son passé, comme celui de Pénélope pour Ulysse. Par ailleurs, le personnage est narré, décrit, voire même accompagné par Vincent, tout comme Ulysse l'est par son auteur, Homère. Dans le prologue d'*Eléctrico W*, le narrateur est assis aux côtés d'Antonio, dans un taxi, et en offre au lecteur une première description. Dès cet instant, le photographe exerce une certaine fascination sur lui et devient la raison même de l'écriture du roman : « et même si Antonio Flores n'était [...] pas un être extraordinaire, fascinant, en un mot romanesque [...] Il avait pourtant un charme indiscutable, une façon à lui d'occuper l'espace, ce qu'on appelle un magnétisme ». (*EW*, p.10)

Ulysse ne s'engage pas seul dans les nombreux périple de l'*Odyssee*. Lors de son long voyage, il sera accompagné par Homère qui racontera son histoire et le hissera au rang de héros. L'auteur révèle le personnage, décrit ses aventures et crée son destin. Ce destin, Vincent va l'entreprendre lui aussi. Il décrit, dans le prologue, la fascination qu'exerce Antonio sur lui. Un soir, Antonio se confiera et lui racontera son amour de jeunesse, qui portait le surnom de Canard, dans le Portugal de Salazar. Il dit leur amour, sa grossesse, la honte du père et la disparition de la jeune fille. Il termine ses confidences sur cette séparation, alors qu'ils avaient quinze ans. Déjà, Vincent est jaloux de cet amour vrai et innocent comme il n'en a pas connu. Et une fois de plus, s'installe cette distance entre les deux personnages, entre Antonio qui vit et Vincent qui observe.

Alors que le récit progresse, Vincent va se conforter dans ce rôle jusqu'à décider d'écrire la fin de l'histoire d'Antonio et Canard en retrouvant cette dernière. Il s'exclame : « À l'instant que j'aurais choisi, Antonio la rencontrerait, et je saurais reconstruire leur bonheur perdu, je transformerais le destin, je serais leur destin. » (*EW*, p. 78) En parallèle à cette recherche, Vincent sera au service de son héros pour qui il a une admiration démesurée et qui constate, impuissant, la fascination qu'il provoque partout où il se trouve. Sans le moindre espoir de l'égaliser, Vincent, l'écrivain, remplit son cahier de ses observations.

Il n'est alors qu'écrivain, se retire d'une partie du récit pour y poser un regard extérieur et ainsi offrir ses constatations au lecteur. Antonio devient son unique sujet d'étude. Il se fâche parfois même de l'inconstance de son *héros* qui réagit plus humainement qu'il ne le devrait, étant devenu un personnage de récit aux yeux de Vincent : « J'étais en colère. J'aurais préféré

un Antonio plus troublé de se retrouver dans cette ville où devait resurgir son passé ». (*EW*, p. 48)

2. Représentations féminines

L'Odyssée c'est aussi ses femmes : déesses, sirènes ou épouse : elles sont belles, envoûtantes et gravitent autour d'Ulysse. Elles occupent chacune un rôle dans le récit d'Ulysse, comme dans celui d'Antonio.

Il y a la première femme ; elle appartient au passé et n'existe que partiellement dans le récit. Dans *l'Odyssée*, elle porte le nom de Pénélope, dans *Eléctrico W*, il s'agit de Canard : parce que *Pénélope* signifie « oie » ou « canard » en grec. À cette femme, se rattache le fils, Télémaque (pour Ulysse) et Victor (pour Antonio), qui grandit sans figure paternelle. Elle est aussi la femme fidèle. Nos héros respectifs ne revivront pas une histoire d'amour similaire, mais alors qu'Ulysse retourne dans les bras de Pénélope, Le Tellier ne fera pas prendre la même direction à son personnage. Certes, Antonio retrouvera Canard, mais leur histoire s'est terminée bien avant que le récit ne commence et rien ne sera en mesure de rattraper le temps perdu. C'est aussi cela, le travail intertextuel : rien n'oblige l'auteur à respecter la trame narrative du texte source. Il reprochera même à Homère ce « happy ending » invraisemblable.

Alors que le récit homérique commence, Ulysse se trouve déjà loin d'Ithaque et les femmes qui traverseront son épopée sont nombreuses et prêtes à tout pour le garder. Le personnage d'Aurora rassemble les trois femmes qui succomberont au charme d'Ulysse :

Nausicaa, Calypso et Circé. Lors de leur rencontre, Aurora incarne la princesse Nausicaa. Dans le chant VI de l'*Odyssée*, Ulysse échoue sur l'île des Phéaciens où la fille du roi, encouragée par Athéna, lave le linge royal dans l'eau de mer. Cette rencontre où tour à tour Ulysse et Nausicaa seront fascinés et intimidés par la beauté de l'autre est représentée alors qu'Antonio et Vincent pénètrent dans une aile interdite de la serre où ils se trouvent et découvrent Aurora assise au bord de l'étang. Elle tient de Circé l'allure de la magicienne ensorceleuse et prétend transformer ses amants en plantes quand Circé, dans l'un des épisodes les plus célèbres de l'épopée homérique, transforme l'équipage d'Ulysse en cochons. Le personnage d'Aurora est divin, presque irréel et c'est dans sa totalité et son irréalité qu'elle incarne les déesses, les magiciennes et les princesses qui virevoltent autour d'Ulysse.

Une autre femme est inspirée de l'épopée, dont le prénom - Irène - évoque le mot « sirènes », les cruelles divinités de la mer. Le vocabulaire employé par Vincent est violent et décrit le danger que représente la jeune femme. Irène possède l'arrogance de la femme qui a conscience de son pouvoir sur les hommes et Vincent est la parfaite caricature du matelot qui succombe à ce charme destructeur. Au contraire, Antonio, lui, résiste, non aux jolies courbes de la jeune femme, mais au sentiment d'être envoûté, contrôlé et par la suite, vidé. Une fois encore, Vincent agit à titre de faire-valoir en succombant au piège charnel, contrairement à son partenaire. Puisque, tout comme Ulysse, ses bouchons de cire dans les oreilles, a su profiter du charme puissant du chant des sirènes, sans payer le prix de leur cruauté, Antonio a vécu cette histoire charnelle avec Irène sans en souffrir le moins du monde.

3. Autres références littéraires

Elétrico W ne s'est pas uniquement inspiré de l'*Odyssée* ; de nombreuses références littéraires, mais aussi picturales et cinématographiques sont présentes dans le récit.

Un intertexte particulier apparaît sous la forme du projet de roman de Vincent sur Pescheux d'Herbinville, un homme mort dans un duel contre son ami avec qui il se disputait l'amour d'une jeune femme. Ce récit, le narrateur le rappelle souvent au lecteur, quand il est amené à parler des femmes, prend appui sur cette histoire qui donnerait un sens aux rapports hommes-femmes qu'il décrit sans les comprendre. Ainsi, il transpose les événements « réels » en un récit de fiction, tout comme il écrit ce roman, *Elétrico W*, mais une fois encore, au-delà du récit du duel, il est intéressé par le fait que l'homme contre qui il doit se battre, Évariste Galois, a écrit, la veille de sa mort, quelques pensées mathématiques qui se trouvent être parmi certains travaux fondamentaux sur l'algèbre. Il était jeune et c'était un génie : il a tout du héros mort en martyr. Vincent dit lui-même que ce duel est un prétexte pour l'écriture d'un roman sur la jalousie et la médiocrité, car le héros de Vincent n'est pas le jeune génie des mathématiques, mais l'ami impuissant, le fiancé trompé, celui dans lequel il retrouve cette sensation « de n'être rien ». (*EW*, p.66)

En choisissant le poème « Autopsychographie » de Fernando Pessoa, Hervé Le Tellier fait une fois de plus référence à l'écriture de la douleur et à la capacité de celui qui la ressent, de la transcender et d'en faire abstraction. L'intertexte poétique, alors même qu'il est récité par Aurora dans le but de montrer sa tristesse face à la découverte d'une femme aux côtés d'Antonio, est, d'un point de vue plus global, un poème choisi par l'auteur pour parler de son

narrateur. Enfin, l'auteur du poème lui-même est intéressant dans le cadre du roman, puisqu'on le décrit comme un homme au caractère tourmenté qui accordait plus d'importance à son œuvre qu'à lui-même.

D'autres références intertextuelles sont présentes dans le roman, plus discrètement, sous des formes variées (Voltaire, Dickinson, Gary, etc.). Hervé Le Tellier fait appel à différents genres littéraires, différentes époques et différentes sources. Il crée une mosaïque, propose une bibliothèque qui exige une excellente connaissance littéraire pour en repérer les composantes. Dans sa thèse, *Esthétique de l'Oulipo*, publiée en 2002 au Castor Astral, Le Tellier exprime cette idée de façon très imagée : « L'Oulipien (et son plagiaire par anticipation) ne cesse, dans ses livres, d'inventer d'autres livres, d'autres auteurs, de dresser des listes, d'imaginer de bizarres bibliothèques [...]. Il évoque des livres qui l'ont précédé, il farcit ses textes, comme des yaourts aux fruits de "vrais morceaux d'autres livres" [...]»⁴⁷. »

4. Le passé symbolique

L'intérêt d'incorporer un texte externe, même pour un oulipien, n'est pas simplement d'en camoufler les références et de jouer à réécrire un récit : l'intégration d'un autre texte peut servir le récit de façon plus concrète, dans le contenu même du roman.

⁴⁷ Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 179.

Eléctrico W s'interroge sur l'importance du passé. L'auteur confronte deux personnages avec deux histoires : Antonio, l'homme qui a vécu, en opposition à Vincent. *L'Odysée* retrace les aventures d'Ulysse loin d'Ithaque, la ville dont il est le roi, à laquelle appartient son passé et qu'il souhaite à tout prix retrouver.

Au fil du roman de Le Tellier, Vincent ne va pas cesser de se rappeler son passé, comme s'il était véritablement à la recherche de la moindre trace qui puisse lui confirmer qu'il est bien vivant. Les nombreuses observations d'Antonio l'amèneront à jalouser l'histoire que celui-ci a vécue avec Canard et qui le porte : « cette force qui disait à toutes [les femmes] qu'il y avait un invisible secret, un avant mystérieux et à jamais inaccessible ». (*EW*, p.124) Au fur et à mesure que Vincent accepte cette absence de vécu, il s'attache à celui d'Antonio, se l'approprie même, tellement la fascination est grande. C'est ainsi qu'il décidera de retrouver Canard, pour sceller le destin des deux jeunes amoureux, à défaut de réussir à créer le sien.

En fouillant dans ses souvenirs, il cherche le scandale, l'événement maître qui change une vie, qui forge la personnalité et crée le destin. Il évoque l'épisode de son enfance quand son petit frère s'est presque noyé alors qu'il était sous sa garde et regrette presque que ce terrible événement n'ait pas eu lieu, puisqu'il aurait donné un sens à sa vie en le gratifiant d'une culpabilité infinie. Il y a cet autre souvenir, sans intérêt flagrant, l'enterrement d'une tante, qui lui fit réaliser à neuf ans, que ses souvenirs d'elle appartenaient maintenant au passé et qu'il possédait un passé grâce auquel il existait.

Dans le roman, il rappelle son absence lors du décès de sa mère ou la faible relation qui l'unit à son frère, mais rien n'est suffisant pour atteindre cette importance, cette carrure

d'Ulysse idéal, de héros charismatique, qui peu importe ses actes, est habité par la noblesse de son passé.

Ici, Le Tellier questionne le statut même de la figure du « héros » moderne et emblématique. Le passé est-il matière indispensable à façonner le futur? Cela semble être le cas. Vincent aura raté sa vie, enfant comme adulte : dans l'épilogue, l'auteur conclura brièvement que son personnage n'a rien réussi et rien obtenu. Cette crainte d'oublier les souvenirs et même d'être oublié, dans laquelle Vincent a vécu, l'a empêché de vivre pleinement sa vie et de se créer ainsi un passé.

Qu'en est-il de cet Ulysse, si flamboyant et habité par un lourd passé? L'auteur, dans les dernières pages de son roman, se plonge directement dans l'*Odyssée* et propose sa propre analyse du récit héroïque, car Ulysse n'aurait jamais voulu retourner à Ithaque auprès de Pénélope. Il a vécu au-delà de son passé, d'autres femmes, d'autres histoires et si ce retour avait été désiré, il n'aurait pas senti le besoin de provoquer le massacre qui eut lieu pour récupérer sa place sur le trône d'Ithaque. « Laissons le passé être le passé », car il n'est rien d'autre et faire marche arrière n'est pas une solution. Se reconnaître un passé, c'est aussi assumer ses décisions, sa lâcheté même, pour pouvoir avancer, c'est, selon Vincent, ne pas hésiter à fuir comme Zweig ou Montestrela l'ont fait ou oser se battre minablement en duel contre l'ami jalouxé : c'est oser n'être rien.

5. L'objet livre

Le livre, dans le roman d'Hervé Le Tellier, est un support et un appui : les sources, fictives ou non, servent de vécu à Vincent. Quand d'autres s'appuient sur des souvenirs, lui se « remémore » littérature et cinéma. À défaut de vivre sa vie, dans le quotidien, le narrateur l'écrit : la culture est une origine et l'écriture une échappatoire. Le papier crée l'histoire, celle de l'*Odyssée* et celle d'*Elétrico W* : l'intertexte agit aussi dans sa simple fonction de texte. Ici le roman remplace le fait vécu. L'objet même est omniprésent dans le roman sous la forme des *Contos Aquosos* de Montestrela, qui ne quittent pas la poche de Vincent et qui seront soigneusement reliés à la fin du roman.

Par ailleurs, les *Contos Aquosos* sont des textes apocryphes. Jaime Montestrela n'a jamais existé et ses contes sont l'invention d'Hervé Le Tellier. L'attachement que son personnage apporte à ce petit carnet et le travail de traduction effectué au cours du récit servent la trame. Tout comme l'apparition de certains contes dans le roman est calculée par l'auteur pour que le contenu, derrière une apparente naïveté, soit lié au développement de l'histoire. L'oulipien a réfléchi chaque détail et la création de cet obscur auteur portugais lui a permis de traiter l'intertextualité d'une autre façon, singulière et personnelle. D'ailleurs, compte tenu du succès de ces courtes histoires, la *traduction* d'une quinzaine de contes par Hervé Le Tellier a été publiée à Paris au courant de l'année 2012⁴⁸ et un deuxième ouvrage est en route.

⁴⁸ Jaime Montestrela, *Contes liquides*, (traduit par Hervé Le Tellier), Bordeaux, L'Attente, 2012, 104 p.

Vincent ne se conçoit qu'à travers les événements fictifs qui l'entourent. Ses propres souvenirs sont confus, voire insignifiants. Lui-même utilise sa propre connaissance, qui se révèle presque uniquement littéraire, pour analyser ses relations et celles des autres. On assiste à une mise en abyme du livre et du lecteur face à la référence intertextuelle puisqu'il existe un véritable lien entre le narrateur et le lecteur situé sur un plan d'égalité par l'auteur lui-même. L'intertexte homérique sert la trame narrative de l'histoire et le narrateur du récit ; dans sa double fonction, il est alors interprété, parfois même expliqué par Vincent. Ainsi, le véritable auteur, Hervé Le Tellier, sème la confusion chez son lecteur, qui peut saisir la présence de sources extérieures tel qu'elles sont représentées par le narrateur, mais aussi telles qu'elles sont indiquées par l'auteur, qui camoufle ses choix derrière ceux de son personnage.

Sur un plan formel, la reprise, de façon plus ou moins transformée, de scènes ou de personnages, permet d'offrir ici une trame similaire à l'œuvre originale et par le fait même, reconnaissable. La figure du héros est habilement détournée et jugée par un narrateur critique, qui au contraire d'Homère avec son Ulysse, ne bâtit pas un héros idéal, mais décrit un personnage qu'il jalouse, afin de construire une fin qui, selon l'auteur, est plus plausible en fonction du comportement du héros durant son « aventure ». Pourtant, loin de s'en tenir aux faits, l'auteur en reprenant l'*Odyssée* et en se questionnant sur ce retour en arrière (retour à Ithaque) est amené à élaborer, autour de la figure de son narrateur, une problématique sur la question de l'acte, du courage et de la construction identitaire qui se forge au passé et au présent. Ainsi, il aborde la question délicate du « destin raté » en offrant l'exemple du delta de L'Okavango, ce fleuve qui échoue dans le désert et qui n'accomplit pas son « destin de fleuve ». (*EW*, p.149) *Eléctrico W* est un texte très oulipien, mais qui ne se contente pas de se définir par l'emploi unique de la contrainte. En rendant cette dernière presque invisible pour

un lecteur non averti et en utilisant en parallèle plusieurs sources littéraires, il hisse son roman au-delà du statut d'oulipien et l'ancre dans la tradition littéraire.

- VI -

Autres regards

L'intertextualité est un concept ouvert, qui autorise et engage d'autres théories et d'autres analyses. Au terme d'une lecture séparée, ce chapitre réunit le corpus dans le but de faire un tour d'horizon des divers questionnements engendrés par l'analyse intertextuelle et tenter d'y répondre par d'autres voies en explorant plus avant les pistes ébauchées ci-dessus.

1. La réception de l'Oulipo

Plusieurs penseurs se sont penchés sur la question de la réception de l'œuvre littéraire et sur le rôle du lecteur dans sa construction : d'un point de vue général, cette théorie affirme que finalement l'œuvre ne s'inscrit pas réellement dans l'histoire, tant qu'elle n'a pas été lue. Jauss ajoute alors que c'est la réception des œuvres et non sa publication qui crée la chronologie de l'histoire littéraire. Wolfgang Iser, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jaus ou encore Umberto Eco appartiennent au cercle de théoriciens ayant publié des œuvres essentielles sur la question. Dans *L'Acte de lecture*, Iser pose les fondations d'une réflexion sur la réception qu'il définit comme le pôle *esthétique*, autrement dit, la concrétisation accomplie par le lecteur, qu'il joint au pôle artistique, qui se réfère au texte produit par l'auteur. Dès lors, le lecteur obtient un rôle dans la construction littéraire. Dans le jeu des significations, s'opposent le modèle idéal, dit objectif, proposé par le texte lui-même et la

subjectivité de la réception de l'œuvre par le lecteur. Intervient alors *le lecteur idéal*, création littéraire postulée par le texte, qui « n'est pas fondé sur le témoignage d'un lecteur qui existe réellement, mais bien sur la structure du texte⁴⁹ » et qui suscite la contradiction. Lecteur « parfait », il serait à même de révéler simultanément tous les sens du texte. En revanche, Iser relève la problématique derrière cette lecture exhaustive, car la littérature n'est pas écrite pour être épuisée, surtout pas en une seule fois. Cet état de fait nous ramène à la littérature à contraintes, qui dissimule et dévoile, par le jeu textuel. L'érotisme de la littérature à contraintes, qui s'effeuille, pour apparaître à demi, derrière un jeu d'ombres habilement mené par l'auteur, disparaîtrait sous la coupe d'une lecture « idéale » qui mettrait au jour toute la complexité de la structure sans aucun travail de recherche. Le dévoilement graduel des jeux littéraires et donc de la multiplicité des sens n'est-il pas en partie l'objectif de cette littérature ? Que penser de ce lecteur idéal, fictif certes, mais dont le sujet est tout de même abordé dans un ouvrage tel que celui de Wolfgang Iser ?

Hans Robert Jauss insiste, quant à lui, sur l'importance de l'époque à laquelle appartient le lecteur. Envisagé ainsi, ce n'est pas le point de vue subjectif du lecteur qui est mis de l'avant, mais le courant littéraire, social et historique dans lequel il se situe. Ainsi, la perception de l'œuvre est amenée à se modifier selon les époques. Cette considération propose une notion très ouverte de la lecture, qui admet que le texte n'est jamais fermé et continuellement amené à changer. Bien que dans le cadre de cette étude, l'Oulipo est presque trop récent pour être envisagé sur plusieurs *époques*, c'est l'idée d'une œuvre jamais close qui sera abordée.

⁴⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985 (1976), p. 62.

Dans *Les Limites de l'interprétation*⁵⁰, Umberto Eco offre un travail de synthèse sur les théories de la réception. Sans vouloir entrer dans la complexité d'une telle théorie, nous aimerions souligner que lui aussi distingue deux types de lecteurs : le lecteur *naïf*, qui suit la lecture telle qu'elle lui est présentée et le lecteur *critique*, qui cherche à comprendre. Au-delà du rôle qu'occupe le lecteur, Eco s'intéresse également à celui qu'occupe le texte et aux renvois plus ou moins explicites de ce dernier. Car s'il n'y a rien à extraire des propos écrits, le lecteur n'a pas à faire valoir son rôle de lecteur dit *critique*. Dans une optique très large de ce type de théories, nous partons du principe que le texte (et/ou l'auteur) propose une série de mots et que c'est au lecteur d'en trouver le sens. L'interprétation est ensuite plus ou moins libre, selon les règles fixées par le maître d'œuvre, l'auteur et l'investissement du lecteur, dans un contexte et parfois un intertexte précis.

1.1 À l'Oulipo

Dans une communication présentée dans les actes du colloque *50 ans d'Oulipo, de la contrainte à l'œuvre*⁵¹, Frank Wagner s'est interrogé sur l'existence ou non d'un lecteur oulipien. Il est loin d'être le premier à se poser la question, mais personne n'a pourtant désiré émettre de réponse précise pour le moment. Il semble délicat d'enfermer délibérément le lecteur de l'Oulipo dans un carcan trop étroit, mais bien qu'il n'existe pas réellement de théorie de la lecture oulipienne, cette dernière appelle tout de même à une réception

⁵⁰ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 (1990).

⁵¹ Carole Bisenius-Penin (dir.), et André Petitjean (dir.), *50 ans d'Oulipo, de la contrainte à l'œuvre : Actes du colloque (Paris IV et Metz, mai 2010)*. Paris, PUR, 2012.

particulière. Par ailleurs, les opinions semblent diverger à ce sujet : on sait, par exemple, que les oulipiens prônent un lecteur actif, amené à participer à l'élaboration complète du sens de l'œuvre oulipienne. Dans son *Esthétique de l'Oulipo*, Hervé Le Tellier avoue que le lecteur est certes malmené, voire parfois même ridiculisé, mais il confirme qu'il est convoqué par l'auteur afin de participer au récit : « C'est un nouveau lecteur qui doit émerger. Un lecteur invoqué par l'auteur, mieux, un lecteur convoqué. On lui demande d'être actif, joueur, en un mot complice⁵². » Il est admis que la lecture peut être appréciée sans que le lecteur ne possède toutes les clefs du récit fabriqué par l'auteur oulipien, mais dans la mesure où l'œuvre est créée ainsi, l'oulipien reconnaît qu'il serait dommage de ne pas en profiter. Pourtant, dans sa thèse de doctorat, *Rhétorique de la contrainte*, Christelle Reggiani remarque à propos des œuvres de l'Oulipo que les auteurs affirment de façon permanente proposer une histoire achevée et immuable malgré son apparente pluralité :

On comprend mieux alors pourquoi l'unicité du texte produit – un texte/une contrainte – fut toujours revendiquée par l'Oulipo : l'unicité est le seul moyen, dans le cadre d'une pratique rhétorique où le texte demeure mobile et pluriel, de lui donner le minimum d'autorité dont il a besoin pour être reconnu comme tel par une idéologie scolastique⁵³.

En affirmant que c'est la seule attitude à adopter pour inscrire l'œuvre au rang de récit littéraire, Reggiani affirme finalement que l'oulipien rejette volontairement son lecteur, car son intervention nuirait ou du moins modifierait sa création. En soulignant le fait que l'auteur construit un lecteur idéal ou que le narrateur forme son propre narrataire, on retrouve le refus d'un véritable lecteur à part entière, dont l'activité de lire et de déchiffrer le texte, l'élève au

⁵² Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, *op cit.*, p. 215.

⁵³ Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – L'Oulipo*, St-Pierre-du-Mont, Éditions interuniversitaires, 1999, p. 129.

rang de collaborateur du récit. Son opinion est donc opposée à ce que prétendent les oulipiens. Difficile, dans cette situation, de poser un verdict distinct sur le rôle du lecteur oulipien. En revanche, la complexité du rapport est à l'image des nombreux questionnements qui entourent la littérature oulipienne.

En outre, pour dessiner les contours d'un lecteur oulipien, peut-être faut-il définir ce qu'est un écrivain oulipien ; notre travail a déjà répondu en partie à cette vaste question. Certes, la contrainte est au cœur même de cette démarche ; avant d'être lue et repérée par un potentiel lecteur, elle a été mise au point par un auteur.

Dans le cadre de notre travail, deux éléments nous semblent importants. Dans un premier temps, la particularité de la double lecture possible de l'œuvre oulipienne : celle qui déchiffre la contrainte et celle qui ne le fait pas, et les influences et les interprétations qui découlent de ces deux lectures et la place qu'occupe notre corpus. Puis, la figure du lecteur qui est mise en scène au sein même de l'œuvre et la position de récepteur qu'il est appelé à incarner, par exemple dans *La Décomposition*, dans lequel le narrateur d'Anne Garréta interpelle le lecteur à plusieurs reprises, mais se moque aussi de lui. Enfin, au regard de ces différentes constatations, nous proposerons de définir les caractéristiques du lecteur de l'Oulipo.

1.2. Dans notre corpus

Dans notre corpus, la contrainte est la présence intertextuelle. Elle est à la fois forme et contenu. Elle est visible de façon générale, mais invisible pour le lecteur qui ne la cherche pas.

Les détails insérés dans le texte exigent une certaine connaissance de l'œuvre source. Mais le texte oulipien se lit même en l'absence de connaissances sur un texte autre ; chaque ouvrage du corpus propose un récit complet et indépendant. Frank Wagner déclare alors: « Mieux vaut donc se demander quand le déchiffrement de la ou des contraintes par le lecteur peut être décrété indispensable, simplement utile, ou inutile, voire nuisible – et ce que nous disent ces diverses options des conceptions de la lecture qui les sous-tendent⁵⁴. »

Contrainte trop rigoureuse

Dans le cas de *Trois pontes*, par exemple, l'explication de la contrainte (qui se situe à la fin du livre) n'enrichit pas réellement la lecture. Les prouesses techniques de Jacques Jouet n'influencent ni le premier, ni le second texte, puisque l'intégralité du processus de la contrainte se situe dans la recherche de vers qui n'existent pas. L'intertextualité est donc imaginée et son absence ne peut être remarquée. Du point de vue de Franck Wagner, le déchiffrement de la contrainte dans l'œuvre de Jouet n'est à première vue pas indispensable. Concrètement, la connaissance et la reconnaissance de la contrainte n'apportent rien à la lecture du contenu de *Trois Pontes*. Pourtant, le livre ne peut-il pas difficilement être considéré comme *oulipien* dans la mesure où, sans l'explication de Jacques Jouet en fin d'ouvrage, le lecteur pourrait être amené à croire que la contrainte est absente ? Il est donc indispensable, en premier lieu, que la contrainte soit admise avant de définir si cette dernière est lisible ou non. En revanche, une fois connue, il est possible d'énoncer qu'elle ne modifie pas forcément la lecture de l'œuvre puisque le lecteur peut choisir de ne pas rechercher la rime de Jouet et que

⁵⁴ Frank Wagner, « Ce qui stimule ma réceptouze (le lecteur face aux romans oulipiens) », *50 ans d'Oulipo, de la contrainte à l'œuvre : Actes du colloque (Paris IV et Metz, mai 2010)*, Paris : PUR, pp. 203-214.

cette dernière ne lui apparaîtra pas naturellement. Ou, si le lecteur a respecté l'ordre suggéré par l'auteur, il lira les trois nouvelles avant de se rendre au dernier chapitre d'explications et aura donc profité d'une lecture naïve.

Dans les quatre autres ouvrages de notre corpus, les auteurs puisent dans le contenu même des œuvres sources, s'en inspirent, transforment certains faits, tout en construisant leur propre texte ; l'emprunt est réel. En revanche, même si toutes les œuvres comportent plusieurs indices qui guident le lecteur sur la piste de l'œuvre originale, ces derniers ne sont pas toujours offerts distinctement au lecteur et pour étancher sa soif de trouvailles intertextuelles, ce dernier doit parfois fournir un effort conséquent. Or, cet effort est récompensé par une compréhension plus grande du travail minutieux effectué par l'auteur : chaque pierre déposée de l'édifice intertextuel n'est pas essentielle à la lecture, mais offre une plus grande complicité entre l'auteur et son lecteur et provoque chez ce dernier un sentiment de fierté d'avoir mis au jour certaines pépites oulipiennes. *Eléctrico W* est sans doute le roman qui recèle le plus de références dissimulées, bien qu'elles soient toutes repérables à qui sait les apercevoir. Prenons par exemple le personnage de « Canard », l'amour de jeunesse d'Antonio Flores. Ce surnom, comme tant d'autres éléments apparemment superflus de l'histoire, n'est pas dû au hasard, mais parce que l'auteur veut souligner le parallèle entre la jeune fille dénommée Canard dans son roman et le personnage de Pénélope dans l'*Odyssee* d'Homère et que « pénélope » en grec signifie « canard sauvage ». Certes, cette information ne change en rien la lecture linéaire du récit : la reconnaissance de la contrainte n'est pas obligatoirement nécessaire. Pourtant, Hervé Le Tellier a construit son roman sur une série d'éléments empruntés à la célèbre épopée d'Homère et la richesse de l'œuvre se trouve en partie dans le travail habile de dissimulation de ces emprunts. Il nous semble qu'un lecteur oulipien est un lecteur forcément curieux, qui

souhaite découvrir ce qui lui est dissimulé. La distinction est importante au regard des propos de Christelle Reggiani. Se pose alors la question de l'acte de lecture. Trop de contraintes, ou une contrainte omniprésente nuiraient considérablement à la lecture et alors l'œuvre ne pourrait que difficilement être envisagée comme littéraire. Dans le cadre de notre corpus, une fois encore, nous avons démontré que les œuvres sont proposées au lecteur de façon distincte et complète et qu'une lecture « normale », autrement dit littéraire, est tout à fait possible, voire même encouragée. En outre, il nous semble que cette dernière ne se dissocie pas pour autant d'une certaine recherche de la contrainte, soit ici, des références intertextuelles, par l'emploi de ses propres connaissances littéraires, par exemple. Il semble donc que dans le cadre d'un travail intertextuel, l'Oulipo offre à la fois le plaisir de la littérature à contraintes, mais aussi celui d'une lecture ordinaire. Au lecteur d'emprunter l'un ou l'autre de ces chemins.

Le lecteur de *La Décomposition*

Dans *La Décomposition*, le lecteur occupe une place particulière : pris à partie par le tueur, il est averti des circonstances qui poussent le narrateur à tuer pour la décomposition de l'œuvre source. Dès le premier chapitre, le livre et son contenu sont justifiés ainsi : « Mais pourquoi ce roman-là ? Parce que, l'avez vous assez soupiré, frivole lecteur, la vie est trop courte et Proust est trop long. » (*D*, p. 28) Inévitablement impliqué dans l'œuvre, le lecteur doit renoncer à son libre arbitre s'il veut poursuivre la lecture. Par ailleurs, l'emploi de la deuxième personne du pluriel lors du développement de certains meurtres engage le lecteur dans l'action même de tuer. La lente description ne propose que des verbes d'action conjugués à l'impératif, pour la plupart : « prenez, lisez, postez-vous, comptez, etc. » (*D*, pp. 28-29) Ainsi, plus qu'interpellé, le lecteur agit pour le narrateur, le suit d'un pas malhabile dans la

série de meurtres qu'il s'apprête à accomplir. Parfois, le tueur lui reproche même son manque d'efficacité et critique son attitude. Bientôt considéré comme le gênant dans sa tâche, il lui conseille même de ne plus l'accompagner. Pourtant, ce dernier persiste à tourner les pages, à poursuivre sa lecture et accepte ainsi le traitement qui lui est réservé. Avec l'œuvre d'Anne Garréta, le lecteur est soumis : on ne retrouve plus le libre arbitre d'un lecteur qui cherche la contrainte, qui se félicite de l'avoir distinguée, qui tourne les pages parce qu'il le veut bien. En outre, la relation qui le lie au roman, ne le lie pas à son auteur, mais au personnage. Garréta, contrairement à une œuvre comme *Vanghel*, n'existe pas au sein du livre, se retire pour laisser la place à son *littérateur*, qui prend les rênes du récit, écrit et lu. En fin de première partie, le *serial killer* s'adresse même à un potentiel éditeur en proposant cet ouvrage sans auteur. Il est donc clair, pour ce dernier, que le livre n'a pas d'appartenance réelle, mais souhaite pourtant être lu, doit l'être, même. Le lecteur deviendra prisonnier de l'acte de lecture, car même si le livre est refermé, le paysage construit par le tueur persiste. La relation presque indissociable qui se crée entre les deux protagonistes, sort d'un contexte habituel et se poursuit au-delà de la lecture.

2. Plagiat par anticipation

Ces différentes analyses de la présence intertextuelle dans l'œuvre oulipienne nous ont déjà permis d'établir que, malgré l'apparente diversité des ouvrages oulipiens et de leurs auteurs, il existe plusieurs points communs entre eux. C'est à présent le concept très oulipien

proposé et annoncé dans un premier temps par François Le Lionnais en 1973, que nous souhaitons aborder. Il nous semble en effet logique, voire essentiel de tenter un rapprochement, sans vouloir établir de théorie, des œuvres de l'Oulipo par le principe oulipien qu'est *le plagiat par anticipation*. L'expression est apparue pour la première fois dans le second manifeste de l'Oulipo, écrit, tout comme le premier, par François Le Lionnais et qui figure dans un ouvrage collectif publié en 1973, *La Littérature potentielle*⁵⁵. Le Lionnais s'y exprime dans les mots suivants :

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 « plagiat par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites⁵⁶.

Le Lionnais énonce clairement que la découverte de formes ou d'éléments contraignants dans les textes passés, qui s'effectue lors du travail analytique, n'est pas simplement la découverte d'un travail déjà fait au préalable, mais la copie de ce que l'Oulipo a créé. La tenue de tels propos désamorçait la question du plagiat et amène à revoir le rapport intertextuel d'origine. Cependant, et Françoise Carter l'énonce d'emblée dans sa thèse : « l'Oulipo non seulement délimite une partie de la littérature passée susceptible d'être examinée avec des yeux nouveaux à la lumière de la contrainte, mais surtout se crée une généalogie, se donne des ancêtres [...]»⁵⁷. Il y a donc, au-delà d'une notion qui en apparence prône la « restitution » de la primauté d'une œuvre, la nécessité de prouver que la symbolique oulipienne existait au préalable. Cet aspect, bien que contradictoire à certains propos tenus parfois dans le cadre de

⁵⁵ OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

⁵⁶ François Le Lionnais, « Le Second manifeste », *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, p. 23.

⁵⁷ Françoise Carter, *L'Oulipo et ses « plagiaires par anticipation » de la Renaissance*, thèse de doctorat, Université de Californie, 2001, p. 8.

l'Oulipo, n'est pas négligeable. En effet, au regard de l'importance que les membres du groupe accordent à la filiation qui les unit – abordée dans la partie suivante, il est intéressant d'observer que celle-ci n'exclut pas les publications extérieures au groupe. Du point de vue oulipien, le plagiat se situe au niveau de la contrainte. La recherche s'effectue autour de la présence d'une contrainte dans les textes passés, qu'elle soit volontaire ou non. Le travail technique envisagé par François Le Lionnais n'est pas exactement celui que nous souhaitons articuler. Du point de vue des remarques dégagées lors de la lecture du corpus, c'est la remise en question de la validité de l'œuvre composée précédemment, évoquée sciemment ou non par les oulipiens, que nous souhaitons interroger.

Dans son ouvrage *Le Plagiat par anticipation*⁵⁸, publié en 2009, Pierre Bayard choisit de reprendre la notion de Le Lionnais et de la définir plus précisément. Il explique que du point de vue de l'Oulipo, tout texte est inévitablement empreint d'un autre et qu'alors, le concept perd tout son intérêt. Son objectif est alors de décrire quels textes sont concernés par le plagiat par anticipation et pourquoi. Les précisions qu'il apporte à la notion originale seront en partie utilisées ici, afin de confirmer le plagiat quand cela est nécessaire. Par ailleurs, notre travail se situe une fois de plus dans la marge, puisqu'au regard de la diversité qu'offre le corpus, l'emprunt prend des proportions très variées selon l'ouvrage examiné.

Pierre Bayard n'oublie pas de faire la différence entre le plagiat et le plagiat par anticipation. Face à un lecteur qui connaît inévitablement le premier concept, il offre, entre autres, un moyen qui se montre efficace pour reconnaître de quelle forme de plagiat il s'agit. Dans le cas d'un plagiat, il existe un texte dit « majeur » et un texte « mineur ». Cette

⁵⁸ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

définition est habilement proposée puisqu'elle ne veut pas tenir compte de la popularité de l'auteur ou du roman, mais bien du « domaine de référence » duquel il est question dans l'extrait *plagié*. Il précise alors que « l'auteur plagiaire donne le sentiment d'être situé hors de son époque, pour user d'un élément littéraire qui est sans équivalent avant lui ou autour de lui. Il laisse ainsi l'impression d'être isolé, impression qui, ultérieurement, se transformera en celle d'être en avance sur son temps⁵⁹ ». Des propos qui confirment l'absence de ligne chronologique soulignée à travers l'analyse intertextuelle des ouvrages du corpus et la définition même de la théorie. Pierre Bayard donne comme premier exemple le rapport conflictuel qui unit *La Recherche* de Marcel Proust à l'œuvre de Maupassant : *Fort comme la mort*⁶⁰. Il souligne justement que le roman de Maupassant est resté dans l'ombre et met en avant plusieurs arguments qui confirment que l'œuvre de Proust est majeure et donc qu'il y a plagiat par anticipation. Ce n'est pas sans rappeler non plus les propos d'Hervé Le Tellier, qui insiste également sur la notion d'espace et d'univers littéraire dans lesquels les œuvres ne se classifient ni par leur date de parution ni par leur notoriété. Cette vision permet l'alternative qu'est le plagiat par anticipation puisqu'elle propose un rapport complètement revisité entre les œuvres. En se positionnant contre la chronologie institutionnelle, les oulipiens déjouent la filiation classique pour installer un nouveau rapport littéraire et ainsi ouvrir les frontières d'une nouvelle interprétation intertextuelle.

Le plagiat par anticipation autorise et encourage une nouvelle lecture thématique, qui bouleverse l'analyse de texte classique. Il permet le dévoilement de nouveaux sens apparaissant au fil d'une lecture inversée et ainsi, enrichit l'analyse et le rapport entre les

⁵⁹ Pierre Bayard, *op cit.*, p. 45.

⁶⁰ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Du Boucher, 2002 (1889).

livres. La possibilité de chercher l'inspiration d'un auteur dans une œuvre publiée postérieurement n'est pas une idée saugrenue si les raisons qui poussent cette lecture sont justifiées. De plus, quand le rapport entre les différentes littératures est abordé ainsi, c'est également un moyen de rassembler ces dernières et d'examiner les liens entre elles d'une autre façon. Le plagiat par anticipation suppose un nouveau regard original, qui entre dans la lignée du travail particulier de l'Oulipo. En effet, puisqu'au cœur même de leurs productions, les auteurs du groupe exercent un travail littéraire différent en construisant le texte sur une ou plusieurs contraintes définies au préalable, la façon dont ils envisagent les œuvres extérieures au mouvement est raisonnablement particulière et en décalage à ce qui se fait en règle générale. En revanche, avec la parution de son ouvrage, Pierre Bayard sort la théorie de son contexte initial et propose son application à un plus grand cercle d'œuvres littéraires. Bien que notre corpus soit oulipien, les intertextes en sont très éloignés et il est donc intéressant de constater que la théorie de François Le Lionnais peut être envisagée à l'extérieur du domaine oulipien. L'exemple par lequel il démontre que Maupassant est un plagiaire par anticipation de Proust est d'autant plus approprié puisque notre étude avance que Marcel Proust pourrait être lui-même un plagiaire par anticipation d'Anne Garréta.

Cette influence rétrospective des œuvres bouleverse la logique de l'histoire littéraire et instaure une nouvelle conception de cette dernière, plus libre et proche du discours oulipien où la notion de filiation est revisitée et où la littérature n'est plus seulement regroupée et considérée selon sa date de parution.

3. Filiations oulipiennes

L'Oulipo est un groupe d'hommes et de femmes cooptés successivement après avoir été acceptés à l'unanimité. Il règne une ambiance amicale entre les membres, comme en témoigne par exemple le compte-rendu des premières réunions publié par Jacques Bens⁶¹. Les références internes et les clins d'œil comiques existaient déjà dans les œuvres du début. On sait par exemple, grâce à la publication du cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*, que le roman contient le prénom et le nom de chaque membre appartenant au groupe à l'époque de la publication, mais aussi que plusieurs ont collaboré à cet ouvrage, tout comme à la création de *La Disparition* en aidant Perec à réaliser la contrainte imposée. À l'Oulipo, les rencontres paradoxales sont à chaque instant possibles.

On remarque chez les membres les plus récents un grand attachement à leurs prédécesseurs. Écrire sous le signe de l'Oulipo semble inévitablement influencer l'écriture, et ce, au-delà de l'incontournable notion de contrainte. Un certain esprit littéraire se dégage depuis la création du groupe et c'est sans doute cet attachement qui est à l'origine de la solidité et de la permanence de l'Oulipo. Sous cet angle, on remarque que les productions oulipiennes contemporaines portent l'héritage de leurs précurseurs, un héritage qui prend différentes formes d'hommages littéraires que l'on peut aussi considérer comme intertextuels.

Dans l'un des *Cahiers Georges Perec*, Camille Bloomfield se penche sur l'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens et questionne la position d'un nouveau coopté vis-à-

⁶¹ Jacques Bens, *L'Oulipo*, Paris, Castor Astral, 2005.

vis de l'ancrage de l'œuvre de Perec au sein du groupe. Elle relève alors: « On imagine mal, ainsi, un oulipien d'aujourd'hui déclarer qu'il n'a aucun rapport avec Georges Perec, ou qu'il n'a pas souhaité lire *La Disparition* : dès lors qu'il est coopté, impossible pour lui de ne pas se positionner ; qu'il accepte ou qu'il refuse l'héritage, il est contraint d'en faire quelque chose⁶² ».

Accepter de devenir oulipien, c'est englober ce que l'Oulipo était aussi avant son arrivée et inévitablement s'investir, que cela soit en s'inspirant ou en s'éloignant. Une partie de notre corpus ne fait pas exception et nous aimerions relever certains passages qui dénotent cet intérêt. En revanche, une fois encore, nous nous distinguerons des brèves études antérieures puisque nous ne nous attacherons pas à l'hommage technique qu'est la reprise d'une contrainte, ou des lignes conductrices d'un texte contraint, mais plus à la recherche du témoignage d'un respect artistique amené différemment.

Chez Jacques Jouet, Camille Bloomfield relève une envie commune à Perec de faire disparaître la hiérarchie des genres. Il est certes l'oulipien le plus investi dans la diversité du genre littéraire, ayant écrit des romans comme du théâtre, de la poésie, mais aussi un roman feuilleton ou encore des nouvelles. C'est un fait qui s'avère à plus petite échelle au sein même de notre corpus puisque parmi les cinq ouvrages, on retrouve une pièce de théâtre et un recueil de nouvelles ; tous deux écrits par Jacques Jouet. Il est l'oulipien le plus formel et son travail conséquent sur l'exploration des genres n'est pas égalé. Cette rigueur n'est en revanche pas sans rappeler le travail exigeant que s'est imposé Georges Perec dans plusieurs de ses

⁶² Camille Bloomfield, « La réception de Georges Perec chez Anne F. Garréta, Jacques Jouet, Hervé Le Tellier et Ian Monk », *Cahiers Georges Perec*, n°11, sous la direction de M. Heck, Castor Astral, 2011, p. 20.

compositions. Enfin, Perec s'était lui aussi inspiré d'une œuvre de Stendhal pour écrire « *53 Jours* »⁶³, un roman inachevé, mais tout de même publié à titre posthume en 1989.

L'œuvre d'Hervé Le Tellier comporte plusieurs hommages plus ou moins discrets et dissimulés, à d'autres oulipiens. *Électrico W* ne fait pas l'exception. Dès son titre, on retrouve la lettre W qui est un rappel direct au remarquable *W ou le souvenir d'enfance*⁶⁴ publié en 1975 par Georges Perec ; la référence est évidente pour tout lecteur de l'œuvre oulipienne. Par ailleurs, le narrateur d'*Électrico W* fait également directement référence à Italo Calvino en fin d'ouvrage alors qu'il tombe sur l'annonce de son décès dans le journal local et qu'il réalise qu'il n'y aura plus jamais de nouveau roman publié par ce dernier. Discret hommage d'un auteur à celui qu'il admirait.

Ces références ne sont pas uniquement dédiées aux absents, puisqu'encore aujourd'hui, entre eux, les oulipiens s'amuse à truffier leurs textes de références. Dans le dernier roman paru de Paul Fournel, *La Liseuse*⁶⁵, apparaît le personnage d'un écrivain qui porte le nom du narrateur d'*Électrico W*, Vincent Balmer, et dont la description n'est autre que celle d'Hervé Le Tellier – information confirmée par le principal concerné. Hommage ici ludique et offert, une fois de plus, aux lecteurs expérimentés, il est le témoignage d'une collaboration amicale, mais aussi d'une connaissance du travail de l'autre. À l'Oulipo, nul besoin d'être disparu ou mondialement lu pour inspirer ses camarades d'écriture. Camille Bloomfield désigne très justement dans sa communication deux figures de proue à l'Oulipo, qui ont chacune influencé une génération de nouveaux oulipiens : Raymond Queneau est, évidemment, le premier auteur

⁶³ Georges Perec, « *53 Jours* », Paris, P.O.L, 1989.

⁶⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1965.

⁶⁵ Paul Fournel, *La Liseuse*, Paris, P.O.L, 2011.

phare dont il est question ; à la tête du groupe et auteur de nombreux chefs d'œuvre, il est admiré et souvent imité. Et Georges Perec, qui a su se démarquer également et s'attirer l'admiration de ses successeurs en apparaissant comme la nouvelle figure du groupe, celui qui s'est investi plus que quiconque dans les principes oulipiens. Bien que ces auteurs soient les plus reconnus, tous sont inventeurs de nouvelles contraintes, imités et repris. Comme le relevait Camille Bloomfield dans sa communication, devenir oulipien, c'est accepter le bagage passé, mais aussi futur du groupe. Une certaine confiance doit donc être accordée aux autres membres, puisque même si la collaboration n'est pas une règle du groupe, les œuvres de chaque membre sont tout de même rassemblées sous la dénomination d'oulipiennes. Au regard de certaines représentations oulipiennes, on remarque que la filiation, tout comme le plagiat s'abstraient du temps linéaire au sein du groupe. Privilégiant une approche libre des inspirations et des références, on retrouve aussi, à l'Oulipo, dans l'idée de filiation, cette indépendance de l'influence littéraire.

La réécriture a d'ailleurs été au cœur de leurs travaux. Les *Exercices de style* de Raymond Queneau ont été à l'origine de nombreuses reprises ou hommages oulipiens : les *99 exercices de style*⁶⁶ de l'oubapien Matt Madden en sont un exemple ; ou encore *Joconde jusqu'à cent* et *Joconde sur votre indulgence*⁶⁷, deux ouvrages d'Hervé Le Tellier qui proposent plusieurs points de vue sur la Joconde. Avec *Le Voyage d'hiver*⁶⁸, Georges Perec a écrit un premier récit dont la narration sera changée, corrigée et réécrite maintes fois par ses camarades. L'exemple s'illustre plus récemment avec la publication de l'ouvrage collectif

⁶⁶ Matt Madden, *99 exercices de style*, Paris, L'Association, 2006.

⁶⁷ Hervé Le Tellier, *Joconde jusqu'à cent* et *Joconde sur votre indulgence*, Paris, Le Castor Astral, 1998 et 2002.

⁶⁸ Georges Perec, *Le voyage d'hiver*, Paris, Seuil, 1993.

*C'est un métier d'homme*⁶⁹ dans lequel de nombreux oulipiens réécrivent une nouvelle sur la base textuelle de l' « Autoportrait du descendeur » de Paul Fournel.

4. Le genre littéraire

Lors de la réflexion qui a entouré l'élaboration de ce mémoire, la question du genre s'est tout de suite posée. Au regard du corpus sélectionné, nous avons non seulement relevé que parmi les cinq œuvres quatre genres littéraires étaient représentés, mais aussi qu'il y avait, pour certains ouvrages, un parallèle intéressant entre le texte source et le texte oulipien, car dans certains cas, nous assistons en effet à une transmodalisation intermodale⁷⁰, autrement dit le passage d'un mode à l'autre. Le genre littéraire fait en effet pleinement partie de la rédaction d'une œuvre ; dans un contexte intertextuel, il est intéressant d'observer quel traitement est réservé au genre de l'œuvre source et la référence sera parfois directement liée au genre original. Dans le cas d'*Elétrico W*, par exemple, il est évident qu'au premier abord, l'auteur a écrit un roman ; pourtant, après la lecture, on remarque que le récit de Vincent se veut proche de l'épopée. Dans une admiration sans bornes pour le héros type, qui prend les traits d'Antonio Flores, sa tentative de retracer l'histoire héroïque et sentimentale de ce dernier, en partant à la recherche de son premier amour. est un moyen de se rapprocher d'une aventure presque incroyable. En tentant de retrouver la jeune femme, le narrateur est à la

⁶⁹ OULIPO, *C'est un métier d'homme*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

⁷⁰ La « transmodalisation intermodale » est un terme proposé par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, qui explique l'opération effectuée pour passer du mode dramatique au mode narratif et inversement.

recherche de sensations fortes, d'histoires hors de l'ordinaire à vivre par l'entremise de son héros, qu'il déposera sur le papier, par la suite. C'est dans un premier temps à travers le regard de Vincent Balmer que naît l'épopée d'*Eléctrico W* ; c'est ensuite dans le contraste du personnage d'Ulysse, héros et antihéros, qu'Hervé Le Tellier reprend, pour imaginer son Antonio, que le genre se confirme. Cette reprise d'un mythe à l'intérieur d'un roman contemporain n'est pas une première au sein de l'Oulipo : au-delà de l'hommage à Georges Perec dans l'usage de la lettre « W », le roman de ce dernier, *W ou le souvenir d'enfance* était lui aussi une réécriture d'un mythe, l'Atlantide de Platon. Bien que ces deux exemples appartiennent tous deux au genre romanesque pour des raisons évidentes, Chantal Foucrier a remarqué que le mythe « ne se départit jamais de certains traits immuables, qui se sont pour ainsi dire *crystallisés* depuis l'origine : son indéfectible profondeur, son lien à l'irrationnel, l'atemporalité de ses catégories et de ses symboles⁷¹ ». Le genre littéraire n'est pas incontestable, principalement quand l'auteur use de la contrainte pour modifier son ouvrage en s'appuyant sur une œuvre dont le genre est différent.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, le passage du roman à la pièce de théâtre, donc du mode narratif au mode dramatique, dans le cas du récit de Mina de Vanghel, n'entraîne pas une perte du contenu littéraire. Au contraire d'une déperdition narrative, la pièce en trois actes de Jacques Jouet offre une histoire plus riche et plus complète. Par ailleurs, quand on transfère un récit d'un genre strictement littéraire à un genre plus ouvert, qui permet la représentation visuelle, la réécriture n'est plus seulement la création de l'auteur, mais aussi celle des comédiens et de tous ceux qui travaillent sur la mise en scène de la pièce. *Vanghel* a

⁷¹ Chantal Foucrier, « Le Mythe au fil des genres : cristallisations et inflexions », *D'un genre littéraire à l'autre*, Paris, PURH, pp. 27-37.

été composé pour le théâtre et Jacques Jouet a adapté la courte nouvelle en conséquence. D'une certaine façon, le changement de genre, dans les circonstances de cette relation intertextuelle, a donné une autre valeur à la nouvelle de Stendhal en lui offrant un nouveau regard.

4.1 Le parodique dans le conte : retour au monde adulte

Dans le cadre des *Gens de légende*, le choix de respecter le genre littéraire a une influence particulière sur la réception de l'œuvre. Le conte dans ses débuts oraux était destiné aux adultes; il a ensuite été associé de plus en plus à la littérature jeunesse et sa transposition écrite a amplifié cette tendance, bien que les auteurs de l'époque eux-mêmes n'aient pas volontairement écrit pour les plus jeunes. En revanche, le conte est également vu comme une métaphore de la réalité historique et sociale dans laquelle il est composé : la présence d'une morale en fin de récit confirme ceci. Considéré comme une « vérité indirecte⁷² », il raconte avec force symboles fantastiques un récit qui dans le fond s'apparente à une certaine ligne comportementale à adopter pour grandir et évoluer. Parodier la littérature enfantine est souvent un moyen de retourner aux codes du monde des adultes. L'humour est en règle générale plus présent, car vecteur de communication plus important dans la littérature jeunesse que dans les ouvrages pour adultes.

De ce fait, se plonger dans le genre ambigu qu'est le conte et reprendre un contenu enfantin permet au lecteur de rire de ce qu'il connaît déjà. Olivier Salon s'est en partie appuyé sur les souvenirs et les connaissances d'un vaste lectorat pour composer ses nouvelles. Dans

⁷² Bruno Bérard et Jean Borella, *Métaphysique des contes de fées*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 42.

un article⁷³, Claude de la Genardière relève ce qu'il nomme la relation à trois termes : l'adulte, l'enfant et le conte, dans lequel il note que par la lecture du conte, initialement destiné aux enfants, l'adulte est amené à rire de lui-même et de ses semblables; mais avant tout, cette relation confirme la connexion créée par le genre entre les individus. Le genre est donc intimement lié au contenu et au lecteur. Le choix d'Olivier Salon est donc habile et vient renforcer les principaux éléments attribués aux contes, mais aussi justifier le choix du genre pour une lecture ludique, offerte à un public adulte. « Les contes, par leur structure constante et leur variabilité, sont porteurs du meilleur et du pire [...]. C'est pourquoi ils demandent à être transmis, c'est-à-dire à impliquer plusieurs partenaires dans une même situation présente qui rassemble conteurs et "contés"⁷⁴ ».

⁷³ Claude de la Genardière, « Quand le Chaperon rouge fait rire jaune », *Les métamorphoses du contes : Actes du colloque d'Eaubonne (Institut International Charles Perrault, 13 et 14 mars 2001)*. Paris, PIE, pp. 135-145.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît que la grande diversité de l'œuvre oulipienne rend difficile toute conclusion fermée. Le nombre de ses auteurs augmente la richesse de la production littéraire. Pourtant, plusieurs éléments ont permis de montrer lors de l'analyse, que les oulipiens se retrouvaient sur plusieurs points : leurs liens d'amitié et le respect qu'ils portent à leurs collègues ont créé une sphère littéraire et artistique où les uns et les autres s'inspirent et se reflètent. Cette démarche s'étend parfois à la littérature extérieure au groupe et notre corpus l'a démontré.

Passionné de littérature, François Le Lionnais a souhaité la formation d'une entreprise créative et novatrice. Respectueux de ce qu'il avait déjà lu, il a voulu, accompagné de Raymond Queneau, prendre un autre chemin, sans pour autant renier ce qui existait déjà : la moitié de leur travail consistait tout de même à rechercher la contrainte dans les œuvres préexistantes. Dans leur traitement de l'intertextualité, aussi varié soit-il, les oulipiens s'appuient sur ce qu'ils ont lu : ils ont choisi, pour certains, des œuvres célèbres, auxquelles n'importe quel lecteur peut se référer aisément, pour établir un cadre de connaissances confortable afin d'y développer un récit qui l'est parfois nettement moins : à l'instar d'Olivier Salon, qui a choisi, avec *Les Gens de légende*, de respecter la forme du conte et de s'inspirer du contenu pour offrir une œuvre dont le lecteur cible n'est plus le même. Finalement, avec son ouvrage, il restitue le genre littéraire à son public originel, puisque le conte, avant d'être adaptés aux enfants, était destiné aux adultes. De son côté, Anne Garréta emploie l'intertextualité afin de détruire la part mythique et intouchable de la littérature. En

désacralisant Proust, elle avance qu'il n'y a pas d'œuvre majeure ou mineure et que tout peut être transformé. Avec *Vanghel*, Jacques Jouet entreprend de conclure l'œuvre d'un autre. Il s'en éloigne, de prime abord, avec la transmodalisation, mais l'hommage est présent, puisqu'il n'a pas simplement choisi de modifier la fin d'un ouvrage qui ne lui convenait pas, mais a entrepris de terminer ce que Stendhal n'avait pas été en mesure de faire lors de l'écriture de son roman *Le Rose et le Vert* : offrir une autre fin à Mina. *Trois Pontes* est tout autre : Jacques Jouet y pousse la méthode très loin en créant une intertextualité fictive. Son travail, hors de l'ordinaire, se constitue dans l'invention d'une forme empruntée au contenu d'une œuvre source. Enfin, Hervé Le Tellier livre, avec *Elétrico W*, une fiction fragile, qui jongle habilement entre les deux œuvres. Il crée un récit librement inspiré de *L'Odyssée* et ainsi utilise son roman pour questionner celui d'Homère. Les cinq œuvres du corpus, chacune à leur façon, repoussent les limites de l'intertextualité.

En choisissant de penser l'intertextualité de façon libre, c'est à dire en acceptant toute forme de représentation d'une œuvre littéraire dans une autre, nous avons pu rassembler cinq ouvrages à première vue aux antipodes les uns des autres et relever certaines similitudes. Au-delà de ces inspirations abstraites et libres, les oulipiens ont aussi choisi de représenter l'intertexte plus distinctement : en travestissant certaines phrases célèbres d'ouvrages qui le sont tout autant – on pense à « tire la bobinette et la chevillette cherra » du *Petit Chaperon rouge* ou « Longtemps je me suis couché de bonne heure » de *La Recherche*. Les auteurs emploient alors une technique de rappel commune, grâce à la citation, ce qui permet d'identifier l'œuvre source aisément. En revanche, en fidèles oulipiens, ils explorent l'articulation du langage et jouent avec mots et contraintes pour réinventer l'hommage

littéraire en transformant la phrase, sans pour autant perdre la formulation initiale. Un exercice déjà brillamment mené par Olivier Salon dans *Les Gens guindés dégingandés*⁷⁵.

Cette étude a également mis de l'avant la grande complexité de la définition d'un lecteur oulipien. Ce dernier est indéniablement actif. Nous avons précisé que selon les œuvres, un lecteur naïf était en mesure de lire l'ouvrage sans que la contrainte ne le travestisse; *Eléctrico W* en est un exemple. En revanche, à la lumière de notre analyse, il est pertinent d'avancer que les recherches que pourrait apporter une lecture critique dévoileraient le travail finement ficelé de l'auteur et ainsi enrichirait la lecture par l'apparition de nombreux sens. La diversité des publications permet la diversité des lecteurs : il existe des œuvres pour tous les goûts et à chacun de choisir la complexité de ce qu'il souhaite lire et découvrir.

En cinquante ans, l'Oulipo a changé : après de nombreuses productions, dont certaines sont aujourd'hui inscrites dans le patrimoine littéraire, les membres fondateurs ont presque tous disparu et avec eux, le premier regard du groupe sur la littérature. Pourtant l'Oulipo existe encore et nombre de ses membres écrivent et se questionnent. Le désir de Raymond Queneau et de François Le Lionnais de fouiller la littérature passée et d'écrire sous le signe de la nouveauté se poursuit méthodiquement. On perçoit donc un véritable lien de filiation autant dans la démarche littéraire que dans le comportement adopté face à la littérature. Bien que différents et indépendants, les oulipiens travaillent ensemble. Non seulement parce qu'ils collaborent, comme lors de la publication d'ouvrages tels que les différents numéros de *La Bibliothèque oulipienne*, mais aussi parce qu'ils se lisent et s'observent. Plusieurs études périoulipiennes se sont trouvées confrontées à la difficulté de parler d'un style oulipien ou

⁷⁵ Olivier Salon, *Les Gens guindés dégingandés*, Paris, Mille univers, 2007.

d'un art oulipien. Notre mémoire, en souhaitant effectuer l'analyse approfondie d'œuvres contemporaines et diversifiées de l'Oulipo, n'a pas la prétention de prétendre répondre à cette question maintes fois posée et sous des angles différents. Il a permis de souligner, à son tour, la grande richesse d'un groupe vaste et expérimenté, mais surtout de remettre l'Oulipo sur le devant de la scène en traitant des œuvres récentes, pertinentes, qui viennent à la fois rappeler la démarche propre à l'Oulipo, par l'emploi de la contrainte, et qui prouvent que le groupe est encore aujourd'hui en mesure d'innover et de surprendre son lectorat. Par ailleurs, par l'entremise d'une théorie aussi vaste que celle de l'intertextualité, cette étude a permis de lier des œuvres à priori très éloignées les unes des autres, et ainsi d'observer quelles sont les caractéristiques littéraires et intertextuelles qui se révèlent au fil des lectures. En parallèle, l'annonce du décès d'Italo Calvino en fin d'ouvrage ramène Le Tellier face à la perte de l'un des premiers membres de l'Oulipo, qui s'est illustré avant l'arrivée de l'auteur dans le groupe. De même, quand Anne F. Garréta se questionne sur la véritable origine de l'œuvre littéraire et que la démarche de son personnage se situe dans la destruction de ce qui précède, elle rejoint en partie le discours du président fondateur. À même les ouvrages, le lecteur peut percevoir les hommages plus ou moins directs des oulipiens entre eux.

Sans privilégier aucune chronologie, les oulipiens posent les œuvres sur un pied d'égalité. Les relations entre les membres vivants et disparus se perpétuent et évoluent, en partie au sein de leurs œuvres. Ainsi, Le Lionnais accepterait que *W ou le souvenir d'enfance* ait calqué son « W » du dernier ouvrage de Le Tellier, ce qui inspirerait une recherche pour le moins intéressante. De même que le Vincent Balmer d'*Elétrico* n'est autre que celui inventé et présenté par Paul Fournel dans *La Liseuse*. La richesse de l'Oulipo, c'est de pouvoir se lire dans tous les sens, sans aucune limite. Jacques Roubaud a d'ailleurs plusieurs fois exprimé que

l'Oulipo et ses membres faisaient partie du matériau d'un roman en préparation de Raymond Queneau.

Le travail de nos auteurs a porté autant sur la forme que sur le contenu et ainsi l'origine des références est extrêmement variée. Avec *Trois Pontes*, Jacques Jouet propose l'une de ses créations purement formelles et qui correspond à la majorité de son travail oulipien. Hervé Le Tellier, avec *Elétrico W*, propose un roman plus accessible dont le récit est fourni et les personnages développés au cœur de l'aventure. À la lecture de ses précédentes œuvres, le lecteur retrouvera la touche de l'auteur. Il en est de même pour le style farfelu d'Oliver Salon et celui bien plus ténébreux et mystérieux d'Anne F. Garréta. Avant d'être des oulipiens, les quatre auteurs abordés dans cette étude sont écrivains. Et l'Oulipo c'est avant tout ceci : la coprésence au sein d'un même groupe de membres dont les univers sont très différents. Cette diversité fut privilégiée dès la formation de l'Ouvroir, puisque Le Lionnais et Queneau ont souhaité coopter des personnages dont la spécialité n'était pas forcément la littérature, en ayant pour premier objectif d'intégrer des mathématiciens – Jacques Roubaud est l'un d'entre eux.

L'univers propre à chaque auteur est un point important de l'Oulipo et cette étude tend à le souligner. Chacun à leur façon, nos auteurs ont traité l'intertextualité en incluant la contrainte à leur travail. C'est dans leur originalité et dans leur façon particulière de mettre en scène l'œuvre d'un autre qu'ils se retrouvent et se lient. Finalement, l'Ouvroir de littérature potentielle, au-delà de toute publication, est une sorte d'intertexte humain, où les agissements des uns influencent ceux des autres.

En s'attelant à des canons littéraires, l'Oulipo ne rit pas DE la littérature, mais AVEC la littérature ; le groupe montre ainsi que toute œuvre peut être relue et réécrite et qu'aucune ne doit forcément se lire avant l'autre. En faisant disparaître la chronologie et la postérité dans la littérature, ils ne cherchent pas à se mettre en avant, mais ils considèrent chaque œuvre sur un pied d'égalité. Le rôle de la contrainte, au-delà de la performance écrite, se situe surtout dans la curiosité du lecteur de tirer le voile qui couvre le texte pour y dénicher d'autres sens. Dans cette optique, l'Oulipo, un peu scolaire, encourage l'analyse littéraire. En regardant en arrière avec la recherche et vers l'avant avec la création, le groupe s'inscrit dans la tradition littéraire et souhaite avant tout démontrer qu'il n'y a qu'une littérature ; chaque œuvre mérite de s'y inscrire. Plus encore, avec l'existence de nombreux groupes OU-X-PO, ils souhaitent aussi confirmer la littérature au sein des arts et éliminer les barrières qui les séparent.

BIBLIOGRAPHIE

I. LE CORPUS

1) Textes de l'Oulipo étudiés

GARRÉTA, F, Anne, *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999, 244 p.

JOUET, Jacques, *Trois pontes*, Paris, P.O.L, 2007, 176 p.

JOUET, Jacques, *Vanghel*, Paris, P.O.L, 2003, 352 p.

LE TELLIER, Hervé, *Eléctrico W*, Paris, Lattès, 2011, 286 p.

SALON, Olivier, *Les Gens de légende*, Paris, Castor Astral, 2008, 89 p.

2) Autres textes cités de l'Oulipo

FOURNEL, Paul, *La Liseuse*, Paris, P.O.L.

LE TELLIER, Hervé, *Joconde jusqu'à cent et Joconde sur votre indulgence*, Paris, Le Castor Astral, 1998 et 2002.

MADDEN, Matt, *99 exercices de style*, Paris, L'Association, 2006.

OULIPO, *C'est un métier d'homme*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

PEREC, Georges, *Le voyage d'hiver*, Paris, Seuil 1993 (1979).

PEREC, Georges, *What a man*, Paris, le Castor Astral, 1998 (1975).

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1965.

PEREC, Georges, « 35 Variations sur un thème de Marcel Proust », *Le Magazine littéraire*, n° 94, novembre 1974.

PEREC, Georges, « 53 Jours », Paris, P.O.L, 1989.

QUENEAU, Raymond, *Le Chiendent*, Paris, Julliard, 1933.

SALON, Olivier, *Les Gens guindés dégingandés*, Paris, Mille univers, 2007.

II. CORPUS CRITIQUE

1) L'Oulipo

a) Œuvres théoriques oulipiennes

BÉNABOU, Marcel, « La règle et la contrainte », *Pratiques*, n°39, octobre 1983.

BÉNABOU, Marcel, « Quarante siècles d'OULIPO », *Le Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, pp. 20-26.

BÉNABOU, Marcel et al, *Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo*, Belfort, Circé, 2001.

BENS, Jacques, *L'Oulipo*, Paris, Castor Astral, 2005.

BRAFFORT, Paul, « Oulipo et Pataphysique », *Le Magazine littéraire*, n°388, juin 2000, pp. 57-59.

FOURNEL, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972.

FOURNEL, Paul et Jacques Jouet, « L'écrivain oulipien », *Le Magazine littéraire*, n° 245, septembre 1987, pp. 90-96.

JOUET, Jacques, « Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes », *Formules*, n°1, juillet 1997, pp.75-80.

JOUET, Jacques, *Raymond Queneau : qui êtes vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988.

LE TELLIER, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Castor Astral, 2003.

OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

OULIPO, *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009.

OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

ROUBAUD, Jacques, « Préparation d'une famille de contraintes », *Formules*, n°1, juillet 1997, pp. 203-209.

b) Études sur l'Oulipo

AMYOT, Stéphane, *Les Opérations de la mémoire chez Georges Perec et Jacques Roubaud*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2000.

BAETENS, Jan, *L'Éthique de la contrainte : essai sur la poésie moderne*, Leuven, Peeters, 1995.

BARON, Christine, *La littérature et son autre : utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, Harmattan, 2008.

BISENIUS-PENIN, Carole, *Le Roman oulipien*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BISENIUS-PENIN, Carole (dir.), et André Petitjean (dir.), *50 ans d'Oulipo, de la contrainte à l'œuvre : Actes du colloque (Paris IV et Metz, mai 2010)*. Paris, PUR, 2012.

BLOOMFIELD, Camille, « La réception de Georges Perec chez Anne F. Garréta, Jacques Jouet, Hervé Le Tellier et Ian Monk », *Cahiers Georges Perec*, n°11, sous la direction de M. Heck, Castor Astral, 2011.

BURGELIN, Claude, « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n°398, mai 2001, pp. 36-39.

BURY, Louis, *Exercises in criticism : Theory and practice of literary constraint*, thèse de doctorat, Université de New York, 2011.

CANTER, Françoise, *L'Oulipo et ses « plagiaires par anticipation » de la Renaissance*, thèse de doctorat, Université de Californie, 2001.

CONSENSTEIN, Peter, *literary Memory, consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

DELBREIL, Daniel (dir.), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.

DELLA SANTA, André, *Une culture de l'imagination ou l'invention en rhétorique*, Genève, Patino, 1986.

DUJON, Ingrid, *Italo Calvino et les recherches de l'Oulipo*, mémoire de maîtrise, Université de Nice, 2008.

ÉVRARD, Georges, *Georges Perec, ou, la littérature au singulier pluriel*, Toulouse, Milan, 2012.

FERERICO, Federici, *Translation as stylistic evolution : Italo Calvino creative translator of Raymond Queneau*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

GRANGAUD, Michelle, « Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n°398, mai 2001, pp. 42-45.

HADDAD, Hubert, *Le nouveau magasin d'écriture*, Paris, Zulma, 2006.

JATON, Anne-Marie, *Queneau : le pouvoir incendiaire du rire*, Gollion, Infolio, 2009.

LAPPRAND, Marc, *L'œuvre ronde : Essai sur Jaques Jouet*, Paris, Lambert-Lucas, 2007.

LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

LAPPRAND, Marc, « Jacques Jouet : un oulipien métrologue », *Le Magazine littéraire*, n°398, mai 2001, pp. 63-65.

LAPPRAND, Marc, « Pour une esthétique de l'œuvre littéraire de Jacques Jouet », *Formules*, n°13, Paris, Noesis, 2009, pp. 315-329.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe : [Essai]*, Paris, P.O.L, 1991.

MARIN LA MESLÉE, Valérie, « Les Oulipiens aujourd'hui », *Le Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, pp. 32-36.

MARIN LA MESLÉE, Valérie, « Voyage au cœur de l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, pp. 29-31.

MC MURRAY, Line, « L'Oulipo : ses anti-manifestes et leur mise en jeu », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, pp. 147-168.

MONCOND'HUY, Dominique, *Pratiques oulipiennes*, Paris, Gallimard, 2005.

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte : Georges Perec – L'Oulipo*, St-Pierre-du-Mont Cedex, Éditions interuniversitaires, 1999.

ROSIENSKI-PELLERIN, Sylvie, *Peregrinations ludiques : étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Gref, 1995.

SAUTEL, Nadine, « Jacques Roubaud : Le Clinamen et l'Oulipo », *Le Magazine littéraire*, n° 425, novembre 2003, pp. 58-59.

SIRVENT, Michel, « Entre Oulipo et Nouveau Roman Textuel : Pour une approche transformelle du texte contraint », *Esprit Créateur*, n° 42. 2, 2008, pp. 18-31.

SIRVENT, Michel, *Georges Perec, ou le dialogue des genres*, New York, Rodopi, 2007.

THOMAS, Jean-Jacques, « Machinations formelles : Sur l'Oulipo », *Esprit créateur*, n° 26.4, hiver 1986, pp. 71-86.

2) L'intertextualité

ANGENOT, Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, tome LX, n°189, janvier-mars 1983, pp. 121-135.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland et al, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

HÉBERT, Louis et Lucie Guillemette, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, PUL, 2009.

HEIDMANN, Ute et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Garnier, 2010.

JENNY, Laurent, « Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia, «le mot, le dialogue, le roman », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.

RABAUD, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

RIFFATERRE, Michael, « L'intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

VULTUR, Smaranda, « La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire », *Cahiers roumains d'études littéraires*, fasc. 3, 1986, pp. 103-109.

3) Autres méthodologies et études parallèles

a) Le genre littéraire

Textes théoriques

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

DECLERCQ, Gilles et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

GENETTE, Gérard et al. *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1977.

LAURENT, Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976, pp. 257-281.

MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997.

Études spécifiques

BARDET, Jean, *Le personnage de roman*, Paris, Gallimard, 2007.

BÉRARD Bruno et Jean Borella, *Métaphysique des contes de fées*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BESSIÈRE, Jean, *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

DOUGLAS, Virginie (dir.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse : Actes du colloque (Institut International Charles Perrault, 1^{er} et 2 décembre 2000)*, Paris, L'Harmattan, 2003.

HEIDMANN, Ute et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Des romans pour la jeunesse ? décryptage*, Paris, Belin, 2008.

LE BORGNE, Françoise (dir.), *Filiation, modèles et transmission dans les littératures européennes*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2012.

PERROT, Jean (dir.), *L'humour dans la littérature jeunesse : Actes du colloque d'Eaubonne (Institut International Charles Perrault, 1-3 février 1997)*. Paris, In Press Éditions, 2000.

PERROT, Jean (dir.), *Les métamorphoses du contes : Actes du colloque d'Eaubonne (Institut International Charles Perrault, 13 et 14 mars 2001)*. Paris, PIE, 2001.

PERROT-CORPET Danielle (dir.) et Christine Queffélec (dir.), *Citer la langue de l'autre : mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes techniques du roman « À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 2004.

b) Les théories de la réception

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

COGEZ, Gérard, « Premier bilan d'une théorie de la réception », *Degrés*, no 39-40, automne-hiver 1984, pp. 1-16.

COSTE, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique*, n°43, septembre 1980, pp. 354-371.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993.

GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle (dir.) et Daniel Mortier (dir.), *D'un genre littéraire à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985 (1976).

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2002 (1972).

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.

PRONOVOST, Lucie, *L'effet de lecture et la réception chez Jauss, Iser et Eco*, Montréal, UQAM, 1989, mémoire de maîtrise.

c) Le plagiat et la réécriture

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

CORNILLE, Jean-Louis, *Plagiat et créativité*, New York, Rodopi, 2008.

DUCHESNE, Alain et Thierry Leguay, *Petite fabrique de littérature*, Paris, Magnard, 1984.

GIGNOUX, Anne-Claire, *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, PUPS, 2003.

LE BORGNE, Françoise (dir.), *Filiation, modèles et transmission dans les littératures européennes (1740-1850)*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.

MOLINIÉ, Georges, « Problématique de la répétition », *Langue française*, n°101, février 1994, pp. 102-111.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éd. Pleins Feux, 2001.

d) Études parallèles

ACZEL, Amir D., *Nicolas Bourbaki : histoire d'un génie qui n'a jamais existé*, Paris, JC Lattès, 2009.

DI MAIO, Mariella, « la scène d'Ariodant : l'Arioste dans les marges », *Le Miroir et le chemin : L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 77-90.

DUCHESNE, Alain et Thierry Leguay, *Lettres en folie*, Paris, Magnard, 2002.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, U.G.E., 1984.

FOUCRIER, Chantal, « Le Mythe au fil des genres : cristallisations et inflexions », *D'un genre littéraire à l'autre*, Paris, PURH, pp. 27-37, 2008.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, P.U.F., 1994.

VALETTE, Bernard, *Le roman : initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, A. Colin, 2005.

e) Textes littéraires cités

ANDERSEN, Hans Christian, « La Petite Sirène », *Contes d'Andersen*, traduit de l'allemand par David Soldi, Paris, Hachette, 1876, pp. 249-283.

DAUDET, Alphonse, *Lettres de mon moulin*, Lausanne, Rencontre, 1982.

GRIMM, Jacob et Wilhelm Grimm, *Les Contes, Kinder und Hausmärchen*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Flammarion, 1967.

« Histoire d'Aladdin ou la Lampe merveilleuse », *Contes des mille et une nuits*, (Sous la direction d'Antoine Galland), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, (traduit par Victor Bérard), Paris, Gallimard, 1955.

FLAUBERT, Gustave, *Trois Contes*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1963.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1995 (1887).

MAUPASSANT, Guy de, *Fort comme la mort*, Paris, Du Boucher, 2002 (1889).

MONTESTRELA, Jaime, *Contes liquides*, traduit par Hervé Le Tellier, Bordeaux, L'Attente, 2012.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981 (1781).

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954.

SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1966.

STENDHAL, « Mina de Vanghel », *Romans et nouvelles*, Paris, Le Divan, 1928, pp. 147-210.

STENDHAL, *Le Rose et le vert*, Paris, le Castor Astral, 1990 (1928).