

2m11.2833.10

Université de Montréal

Les opérations de la mémoire chez Georges Perec et Jacques Roubaud

par

Stéphane X. Amyot

Département d'études françaises

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 études françaises

Mars, 2000

© Stéphane X. Amyot, 2000



01-288-1105

PQ

35

U54

2000

V.028

1999-2000

1999-2000

1999-2000

1999-2000

1999-2000



1999-2000

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les opérations de la mémoire chez Georges Perec et Jacques Roubaud

présenté par :

Stéphane X. Amyot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-Rapporteuse : Élisabeth Nardout-Lafarge

Directeur de recherche : Éric Méchoulan

Membre du jury : Pierre Nepveu

Mémoire accepté le :

Sommaire

La mémoire, que l'on conçoit d'abord comme une faculté de l'esprit, s'est développée à l'Antiquité sous la forme d'un Art de la mémoire, «visant à permettre la mémorisation grâce à une technique de lieux et d'images impressionnant la mémoire»¹. Alors qu'elle se présente aujourd'hui dans des textes littéraires sous une forme thématique, elle joue bien souvent un rôle structurant. Car la mémoire est avant tout une construction d'images, de souvenirs, permettant à l'écrivain de s'inscrire dans une histoire littéraire, personnelle ou collective.

Notre recherche porte sur cette construction de la mémoire dans l'œuvre de Georges Perec et de Jacques Roubaud, plus particulièrement en rapport avec la notion de contrainte oulipienne. Ces contraintes, langagières et/ou mathématiques, sont à la base même de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau². Nous nous proposons, à travers la lecture de *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*, d'étudier la façon dont les contraintes oulipiennes agissent sur les pratiques mémorielles et autobiographiques. Invisibles dans chacun des textes, elles les structurent cependant selon cette même logique d'images et de lieux qui est à la base des arts antiques de la mémoire.

L'analyse mémorielle de ces œuvres s'articule autour de trois aspects, trois questions fondamentales: comment les contraintes oulipiennes permettent-elles et/ou

¹ YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

² Roubaud et Perec sont les deux premiers membres cooptés, respectivement en 1966 et 1967.

modifient-elles l'organisation de la mémoire et des souvenirs ? ; quel est le rôle de la mémoire dans les textes ? ; en quoi ces textes diffèrent-ils de l'autobiographie «classique» (selon les critères minimaux exposés par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*) ?

La mémoire est la source même des récits de Perec et de Roubaud, particulièrement dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Le grand incendie de Londres*. Présentée comme construction d'images, la mémoire doit aussi être considérée comme destruction. C'est après avoir déconstruit, épuisé leur mémoire, que Perec et Roubaud pourront proposer de nouvelles structures mémorielles. Roubaud présente d'ailleurs *Le grand incendie de Londres* comme la destruction d'un «Projet» autobiographique, abandonné après plus de vingt ans d'attente.

La mémoire est travaillée par les contraintes oulipiennes. Ces dernières sont parfois à la base du texte (*Le grand incendie de Londres*), parfois introduites dans le texte après sa composition (*W ou le souvenir d'enfance*). Dans les deux cas, elles modifient les pratiques mémorielles et autobiographiques.

Enfin, l'idée de totalisation, généralement présente dans l'autobiographie, semble remise en question dans ces œuvres, par leur forme et leur travail particulier de la mémoire, ainsi que par les rapports qu'elles entretiennent. Ces œuvres ont des caractéristiques autobiographiques, mais demeurent cependant éloignées de la définition qu'en donne Philippe Lejeune.

Mots clés : Art de mémoire, Autobiographie, contrainte, images, lieux de mémoire, mémoire, nombres, OuLiPo, souvenirs.

Table des matières

Table des matières	i
Introduction	1
Chapitre 1 Pour une esthétique de la contrainte	17
1.1 Introduction	17
1.2 Une passion numérologique et onomastique	22
1.3 Dans un réseau de contraintes entrelacées	33
1.4 Conclusion	52
Chapitre 2. Entre le passé du souvenir et le présent de la mémoire	56
2.1 Introduction	56
2.2 Inspection des lieux	61
2.3 Le présent de la mémoire	71
2.4 La dualité de la mémoire	80
2.5 Conclusion	86
Chapitre 3. Pour chiffrer l'autobiographie	90
3.1 Introduction	90
3.2 Le genre oulipien	93
3.3 Les chiffres de la mémoire	108
3.4 Conclusion	114
Conclusion	118
Annexe	124
Variations personnelles sur <i>Je me souviens...</i>	126
Remerciements	129
Bibliographie	131
Aveu	139

Aux incroyables,

à ceux et à celles qui ont cru que ma procrastination aurait
le meilleur de moi-même... ; -)

Je me souviens de Blaise Pascal...

Introduction

L'idée selon laquelle la forme précède ou détermine le propos d'un texte littéraire n'est pas nouvelle. Elle est devenue, au fil des siècles, une topique, dans la mesure où elle est pratiquement acceptée par tous, écrivains ou lecteurs. Cependant, cette notion de forme n'a pas toujours eu la même importance en littérature. C'est par l'évolution et la transformation d'un certain nombre de formes fixes que la littérature française, pour ne pas dire mondiale, a pu évoluer et s'enrichir.

Au vingtième siècle, c'est principalement dans le structuralisme que la notion de forme est explorée. Le point de vue structuraliste et les travaux de Noam Chomsky dominent l'avant-garde des recherches linguistiques jusqu'au début des années 1960. Leur principal objectif était de rendre compte de la langue en termes de prose combinatoire. La structure, la langue, était perçue comme un potentiel de transformation. Ce qui les intéressait, pour reprendre les propos de Patrick Hochart, «c'est la subjectivation contrainte par le jeu des règles systématiques de la langue»¹. Mais leurs travaux, bien que portant sur la langue, n'étaient pas exclusivement littéraires.

À la même époque, soit le 24 novembre 1960, François Le Lionnais et Raymond Queneau, alors tous deux membres du Collège de 'Pataphysique, fondaient le Séminaire de Littérature Expérimentale (S.L.E. ou SÉLitEx, selon les différentes tendances acronymiques). Dès la deuxième réunion, soit le 22 décembre 1960, cette

¹ HOCHART, Patrick, «Structuralisme», *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis,

appellation fut contestée par quelques membres, et un nouveau nom fut proposé par Albert-Marie Schmidt et adopté à l'unanimité : l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Cependant, l'abréviation d'alors, OliPo, fut jugée inadéquate par le Satrape Latis, qui proposera l'OuLiPo². La gestation était enfin complétée. Si l'OuLiPo fut immédiatement intégré au Collège de 'Pataphysique (fondé en 1948), c'est que la plupart des fondateurs du premier appartenait au second.

Pour ce qui est du mouvement structuraliste, l'OuLiPo n'a jamais entretenu de liens avec lui. Le fait qu'il ait vu le jour durant les grandes années du structuralisme ne fut certes pas un hasard. Mais comme le remarque à juste titre l'oulipien Paul Fournel, la naissance de l'OuLiPo vint combler un besoin qui «se faisait généralement sentir»³. Plusieurs années après sa fondation, alors qu'il était sorti de la clandestinité de ses débuts, l'OuLiPo fut injustement rapproché du structuralisme par Gérard Genette. Il voyait dans les expériences oulipiennes une «productivité «poétique» (sémantique) du hasard appartenant évidemment à l'héritage surréaliste»⁴. On sait que l'OuLiPo rejette toute forme de hasard et aspire même à éliminer l'inconscient de la production littéraire oulipienne. Ce qui fait l'intérêt de l'entreprise et en assure du même coup la pérennité. L'OuLiPo tint donc à se distancier du Structuralisme :

France, S.A., 1985, corpus 21, p.666.

² Nous préférons l'abréviation avec majuscules du groupe (OuLiPo), qui, sans être plus juste – l'abréviation sans majuscules étant courante aujourd'hui – conserve un charme certain, ce qui, pour reprendre des propos oulipiens, est d'un intérêt non négligeable.

³ FOURNEL, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, «Les lettres Nouvelles», 1972, p. 7.

⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 68.

«La très grande majorité des œuvres oulipiennes qui ont vu le jour jusqu'ici se place dans une perspective syntaxique structurEliste (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable – imaginé à l'intention de ce manifeste – avec structurAliste, terme que plusieurs d'entre nous considèrent avec circonspection)»⁵.

La structure dans son acception quenienne et oulipienne n'a finalement qu'un rapport minimal avec le Structuralisme. En fait, elle se réfère beaucoup plus aux travaux mathématiques de Bourbaki⁶, l'OuLiPo étant formé de littéraires passionnés de mathématiques et de mathématiciens passionnés de littérature.

Mais avant de nous avancer plus dans l'explication du fonctionnement de l'OuLiPo, nous jugeons préférable de préciser ce que sont la 'Pataphysique et le Collège de 'Pataphysique, sous les auspices duquel l'OuLiPo a pu, non pas voir le jour, mais se développer.

La 'Pataphysique, fondée par Alfred Jarry, est la «science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité»⁷. Elle se définit autour de deux concepts fondamentaux: les équivalences et le clinamen, qui fut d'abord théorisé par Épicure : «l'atome, tout en se dirigeant en ligne droite et vers le bas en vertu de son poids et de sa pesanteur, dévie légèrement de côté»⁸. Il est à noter que cette notion de clinamen sera reprise par plusieurs membres de l'OuLiPo, dont Perec et Roubaud. Nous y reviendrons dans le premier chapitre. «La 'Pataphysique précède l'être qui n'est qu'un de ses rayons qui

⁵ BENS, Jacques, *OuLiPo 1960-1963*, Paris, Christian Bourgeois, p. 19

⁶ Pseudonyme sous lequel des jeunes mathématiciens français ont entrepris depuis 1939 la refonte des mathématiques en les prenant à leur point de départ logique.

⁷ ARNAUD, Noël, «'Pataphysique», *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, France, S.A., 1985, corpus 17, p.636.

⁸ ARNAUD, Noël, *op. cit.*, p. 637.

émanent du soleil pataphysique [...]. La 'Pataphysique ne fut point créée par Dieu [...] au contraire, comme tout le suggère, le créa [...] entre autres objets pataphysiques»⁹. Elle serait donc à la base de toute création, genèse et synthèse de la substance du monde. Ce qui est plutôt pratique comme définition et tout à fait jarryesque.

Le Collège, né le 11 mai 1948, honorablement le 22 Palotin 75, a pour objectif principal d'exposer les théories et les pratiques scientifiques d'Alfred Jarry. Il est une «manifestation exemplaire de la 'Pataphysique et voulue comme telle. Il ne s'inscrit pas comme mouvement de rupture historique mais bien comme une intégration fatale à la 'Pataphysique»¹⁰. La question temporelle étant dépassée par la 'Pataphysique, l'ordre temporel actuel jugé vulgaire, le Collège établit son propre calendrier. L'ère pataphysique commençait donc avec la naissance d'Alfred Jarry, soit le 8 septembre 1873 ou encore le 1 Absolu. Parallèlement à l'ère pataphysique, le Collège hiérarchisait ses membres en sept corps : le Curatoriat, les Vice-Curateurs, les Provéditeurs, la Satrapie (dans laquelle on retrouve les oulipiens Marcel Duchamp, Latis et Raymond Queneau), la Régence (qui comprend notamment Jean Lescure), les Dataires et enfin le Corps des Auditeurs réels ou Emphytéotes et des Correspondants.

L'OuLiPo fut donc intégré à la Sous-Commission des Epiphanies et Ithyphanies, elle-même incluse dans la Commission des Imprévisibles, dont l'un des

⁹ SANDOMIR, Irénée-Louis, «Harangue Inaugurale prononcée le 1^{er} décervelage de l'an 76 E.P. par sa Magnificence, Le Vice-Curateur-Fondateur du Collège de 'Pataphysique», *Statuts du Collège de 'Pataphysique*, publication interne du Collège de 'Pataphysique, 3^e édition, 22 haha 90, p. 20, (coll. Outils), Cité par McMURRAY, Lyne, *La 'Pataphysique. D'Alfred Jarry au Collège de 'Pataphysique*, p. 152.

trois Présidents est le Transcendant Satrape Raymond Queneau¹¹. Cette intégration eut comme avantage principal d'offrir une tribune publique aux oulipiens. L'OuLiPo devint finalement autonome en mai 1961 comme Commission de l'OuLiPo.

Une fois ces précisions apportées, une question demeure toujours: qu'est-ce que l'OuLiPo ? Nous pourrions commencer, dans un essai de définition typiquement oulipien, par dire ce qu'il n'est pas. Ce n'est donc pas un mouvement littéraire, dans la mesure où il n'entend pas récuser la majorité du discours littéraire qui le précède. L'OuLiPo fut, est et sera, n'en déplaise à ses détracteurs, principalement parce qu'il a su se définir non par opposition mais par intégration au discours littéraire historique. Comme l'OuLiPo l'a si finement énoncé, «le Verbe est intimement potentiel (et par là même ontogéniquement pataphysique ou générateur de Solutions Imaginaires) : c'est en cela même qu'il est Dieu»¹². Raymond Queneau se plaisait même à dire que les Carolingiens exerçaient un travail oulipien lorsqu'ils comptaient sur leurs doigts pour faire des vers. Selon Lyne McMurray,

«L'OuLiPo ne se veut pas une institution (tout en jouant à l'être en tant que Commission du Collège de 'Pataphysique). Son apparition ne correspond pas à un moment de rupture idéologique. Son objet consistant en l'expérimentation de la potentialité du langage ne s'épuise pas et il lui assure une position anhistorique qui implique chez les oulipiens une attitude ouverte à toute nouveauté»¹³.

Cette ouverture est en fait possible parce que la potentialité de la littérature est un fait indéniable et intemporel. L'OuLiPo n'a fait qu'organiser cette potentialité

¹⁰ SANDOMIR, Irénée-Louis, *op. cit.*, p. 158.

¹¹ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 23.

¹² BENS, Jacques, *op. cit.*, p.36.

¹³ McMURRAY, Lyne, *op. cit.*, p. 226.

autour de deux objets hautement potentiels, la littérature et les mathématiques. L'OuLiPo n'est cependant pas un séminaire scientifique. Il n'a pas cette prétention. Il propose en fait un certain nombre de moyens par lesquels la création littéraire peut être facilitée. C'est donc plus un atelier qu'un séminaire, d'où le nom Ouvroir (qui a un potentiel évocateur et poétique beaucoup plus certain qu'atelier). Enfin, l'OuLiPo ne fait pas de la littérature aléatoire. Jacques Duchateau disait que «la structure a pour effet d'endiguer le hasard»¹⁴. Ce qui nécessite une certaine cohérence dans son élaboration, cohérence qui sera obtenue par les mathématiques, que ce soit l'algèbre de Boole, la théorie des ensembles ou encore l'axiomatique de Bourbaki. Voilà un des éléments fondamentaux du groupe, qui n'est certes pas sans rapports avec le départ de Raymond Queneau du Mouvement Surréaliste, auquel il participa au début de sa carrière. Jacques Roubaud, dans son essai *Poésie, etcetera : ménage*, précise que «le groupe Bourbaki a servi de contre-modèle au groupe surréaliste pour la conception de l'Oulipo. On peut dire aussi que l'Oulipo est un hommage à Bourbaki, une imitation de Bourbaki»¹⁵.

La littérature potentielle se propose de définir des structures, à l'intérieur desquelles peuvent s'exprimer des personnalités très diverses, et notamment surréalistes. Mais le travail sur les structures est tout sauf surréaliste. Certains travaux oulipiens, comme la méthode S+7, développée par Jean Lescure, ont pu être associés au Surréalisme par leur caractère automatiste. La différence réside principalement dans le fait que l'automatisme surréaliste est «gouverné» par l'inconscient, tandis que

¹⁴ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 245.

¹⁵ ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, «Versus», 1995, p. 201.

la méthode lescurienne est justement organisée par une structure.

La potentialité pose également problème. Est-ce l'œuvre ou la structure qui est potentielle ? Selon François Le Lionnais,

«le mot potentiel ne caractérise pas des œuvres, mais des procédés. Est de la LiPo, l'invention du sonnet. Un sonnet, c'est une œuvre, mais son invention, c'est de la LiPo»¹⁶.

Les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau peuvent être considérés comme une œuvre potentielle parce que «l'auteur y inclut volontairement, sciemment, techniquement, une potentialité»¹⁷.

Après avoir tenté de définir l'OuLiPo par la négative, la tentative inverse paraîtra peut-être moins probante, mais hautement complémentaire. L'OuLiPo est un «organisme qui se propose d'examiner en quoi et par quel moyen, étant donné une théorie scientifique concernant éventuellement le langage (donc: l'anthropologie), on peut y introduire du plaisir esthétique (affectivité et fantaisie)»¹⁸. Cette définition fut évidemment contestée par quelques membres du groupe, sans toutefois être réfutée. L'OuLiPo cherche à comprendre le fonctionnement de l'écriture et plus particulièrement aider à la création littéraire. Voilà quelle serait, à notre avis, la façon simplifiée de définir le groupe. De cet objectif initial, deux tendances principales ont été dégagées : l'analyse et la synthèse. La première méthode porte sur les œuvres littéraires du passé et vise à trouver des possibilités ou des structures qui n'auraient pas été envisagées par les auteurs eux-mêmes: c'est l'Anoulipisme. Elle permettra

¹⁶ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 110.

¹⁸ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

d'ailleurs d'identifier les précurseurs de l'OuLiPo, qui sont principalement Lewis Carroll, Raymond Roussel et les Grands Rhétoriciens. L'OuLiPo réussit à classer ces auteurs et leurs œuvres, qui ne pouvaient être légitimement considérés comme étant oulipiens, en les désignant comme des plagiaires par anticipation. Il est intéressant de noter à ce sujet que plusieurs textes de Raymond Queneau, écrits avant 1960 à partir de structures mathématiques, *Le Chiendent* notamment, sont considérés comme des plagiats par anticipation. Il en est de même pour le premier livre de Jacques Roubaud, \in , celui grâce auquel il fut coopté par l'OuLiPo. Paradoxalement, les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, généralement présenté comme le premier livre oulipien, est en fait un plagiat par anticipation, étant donné qu'il fut imaginé et commencé avant novembre 1960 (bien que terminé après cette date). Cette catégorisation est de Queneau lui-même. Cependant, aucun des membres de l'OuLiPo n'a jamais contesté le fait qu'il demeure le premier texte oulipien connu.

La seconde méthode, le Synthoulipisme, demeure la vocation essentielle de l'OuLiPo. Elle s'organise autour de la découverte et de l'expérimentation de nouvelles structures langagières et, de préférence, mathématiques. De cette méthode sont nées, outre les fascicules de la *Bibliothèque Oulipienne*, les œuvres suivantes (entre autres): *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, de Marcel Bénabou; *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino; *Conversions*, *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan* et *Le Naufrage du stade Odradek*, d'Harry Mathews; *La Disparition*, *Les Revenentes* et *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec, pour ne pas nommer tous ses livres; *Le Chiendent*, *Exercices de style* et les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, pour ne nommer

que ceux-là.

Au moment de sa fondation en 1960, l'OuLiPo comptait six membres: François Le Lionnais (Président-Fondateur), Raymond Queneau (Co-Fondateur), Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure et Jean Queval... Ou était-ce sept ? Ou huit ? Ou neuf ? Ou onze ? Car Noël Arnaud, André Blavier, Latis et Albert-Marie Schmidt sont aujourd'hui également considérés comme des membres fondateurs¹⁹.

L'OuLiPo compte actuellement trente-deux membres. Car la mort (†) de certains n'a aucunement changé ce nombre. En fait, il n'y a qu'une façon de s'exclure de l'OuLiPo. L'intéressé doit, au cours d'une réunion officielle et devant huissier, se faire hara-kiri. Ces réunions ayant habituellement lieu autour d'un bon repas, la bienséance des oulipiens fait en sorte que l'OuLiPo n'a pas encore eu à subir un tel sacrifice. Il a été établi, dans les Statuts de l'OuLiPo²⁰, qu'il y avait dix membres fondateurs, des membres associés et des membres correspondants (qui sont tous deux en nombre potentiellement illimité). A chaque catégorie de membre est associé un nombre défini d'articles, qui en déterminent la nature.

¹⁹ Nous nous devons de souligner l'esprit de corps qui existe chez les oulipiens. Nos lectures ne nous ont pas permis d'identifier clairement quels sont les six membres fondateurs dont il est question dans les différentes publications collectives du groupe. Toujours est-il que la liste actuelle des membres est la suivante: Noël Arnaud (Président), Marcel Bénabou (Secrétaire définitivement provisoire), Jacques Bens, Claude Berge, André Blavier, Paul Braffort, †Italo Calvino, François Caradec, Bernard Cerquiglini, Ross Chambers, Stanley Chapman, †Marcel Duchamp, Jacques Duchateau, †Luc Étienne, Paul Fournel (Secrétaire provisoirement définitif), Michelle Grangaud, Jacques Jouet, †Latis, †François Le Lionnais (Président-Fondateur), Jean Lescure, Hervé Le Tellier, Harry Mathews, Michèle Métail, Ian Monk, Oskar Pastior, †Georges Perec, †Raymond Queneau (Co-Fondateur), †Jean Queval, Pierre Rosensthiel, Jacques Roubaud, Olivier Salon et †Albert-Marie Schmidt.

²⁰ On trouvera ces statuts reproduits en annexe.

Nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement à deux de ses membres, Georges Perec et Jacques Roubaud; notamment parce qu'ils furent les deux premiers membres cooptés – la cooptation était le mode de renouvellement de Bourbaki – par l'OuLiPo. Raymond Queneau, qui travaillait pour Gallimard à l'époque, introduisit Roubaud à l'OuLiPo en 1966, après avoir accepté le manuscrit de \in . Perec fut introduit l'année suivante par Roubaud, à la suite de la publication d'*Un Homme qui dort*, texte qui reprend la forme rigoureuse du centon, et «dont pratiquement chaque phrase avait déjà été écrite par quelqu'un d'autre»²¹. Il fut coopté à l'unanimité en mars 1967, comme second «nouveau membre» de l'OuLiPo. Les deux auteurs se reconnaissent d'ailleurs comme des héritiers de Queneau, Perec allant même jusqu'à dire qu'il fut un «produit» de l'OuLiPo.

Notre choix s'explique encore et surtout parce que Perec et Roubaud représentent, à plusieurs égards, les deux principales tendances oulipiennes en ce qui concerne le dévoilement des contraintes. En effet, il y a eu de nombreuses discussions, dans les premiers temps de l'OuLiPo, sur le caractère secret ou encore non-dévoilé des contraintes. Certains membres croyaient qu'il était essentiel de les expliciter, et ainsi de révéler ce qui était et demeure le propos des oulipiens, soit l'utilisation de la contrainte. Cependant, d'autres membres de l'Ouvroir prétendaient que la responsabilité de découvrir les contraintes incombait au lecteur. Notamment Raymond Queneau, qui, selon Roubaud, «avait la pudeur de la contrainte»²². David

²¹ BELLOS, David, *Georges Perec: Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, «Biographies», 1994, p. 367.

²² ROUBAUD, Jacques, *Mezura N°35 – Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.: Remarques*, Paris, Publications Langues'O, «CAHIERS DE POÉTIQUE COMPARÉE–Deuxième série: documents de travail», mai 1995, p.42.

Bellos, dans sa biographie de Perec, rappelle d'ailleurs cet incident célèbre où un critique n'avait jamais réalisé que *La Disparition* était un lipogramme en «e»! Il n'en demeure pas moins que Perec est généralement perçu comme un oulipien de la première tendance. Plusieurs de ses textes, que l'on pense à *La Disparition*, *Les Revenentes*, *Alphabets*, *La Clôture et autres poèmes*, sont écrits à partir de contraintes relativement visibles. Pour ses autres écrits, il a souvent exposé, en entrevue ou ailleurs, les contraintes qui en déterminent la composition. Jacques Roubaud, quant à lui, s'est presque toujours gardé de dévoiler les contraintes de ses livres. Cette règle, aussi appelée Principe de Queval, pose évidemment certains problèmes pour les lecteurs fervents de ses subtilités.

L'appartenance à l'OuLiPo, contrairement à d'autres regroupements littéraires, ne contraint pas l'oulipien. D'ailleurs, aucun membre, à part peut-être François Le Lionnais, ne s'est astreint à une composition strictement oulipienne. L'exploration des contraintes formelles n'est, dans la plupart des cas, qu'une facette de l'œuvre d'un auteur oulipien. Selon Jacques Roubaud, malgré l'existence indiscutable de l'OuLiPo, il n'existerait aucun auteur réellement oulipien. «Les oulipiens sont des rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir»²³. Celui qui se rapprocherait le plus de cette définition serait, à son avis, Georges Perec. Ce qui est évidemment un aveu de modestie, puisque Jacques Roubaud - poète et mathématicien - est autant sinon plus oulipien que Perec.

Mais ce qui réunit ici Perec et Roubaud, outre leur appartenance oulipienne, c'est le travail qu'ils proposent, par la forme singulière de deux récits, *W ou le*

²³ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres*, sur les lieux de mémoire et sur les souvenirs. La mémoire est généralement considérée comme une faculté de l'esprit grâce à laquelle une personne peut espérer accéder à des faits ou des éléments qui appartiennent au passé. Ces éléments sont les souvenirs. Mais la mémoire est avant tout une habileté, un savoir-faire développé durant l'Antiquité par les orateurs. Pour reprendre des propos de Roubaud, la mémoire serait le nom propre des souvenirs, celui qui les englobe. Dans les deux récits qui nous intéressent, les souvenirs sont travaillés par un certain nombre d'opérations, qui sont de nature oulipienne. Perec et Roubaud codifient, chiffrent et modifient leurs récits de mémoire, de façon à dégager ce que l'on appellerait communément un second niveau de lecture. Et c'est précisément ce second niveau de lecture que nous examinerons. Comment Perec et Roubaud, par l'emploi de contraintes formelles et oulipiennes, modifient-ils le traitement de la mémoire pour proposer un nouveau type de récit, à la fois romanesque et autobiographique? Nous tenterons également d'expliquer le rôle des contraintes oulipiennes et comment elles agissent sur les pratiques mémorielles et autobiographiques.

Nous avons donc dégagé trois éléments fondamentaux, autour desquels va s'articuler notre analyse de *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* : les contraintes oulipiennes présentes dans les deux récits, qui seront l'objet de notre premier chapitre; la mémoire dans ses rapports avec les lieux, le présent et la relation qu'elle entretient avec l'oubli sera examinée dans le chapitre suivant. Notre troisième chapitre portera sur la question du genre littéraire et sur les déplacements que Perec et Roubaud y introduisent, principalement avec l'utilisation des contraintes

et des nombres présents dans les deux récits.

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* ne sont pas construits à partir des mêmes contraintes. Il ne s'agira donc pas de les comparer, mais bien de montrer comment chacun des deux récits est organisé. Il sera également utile, principalement pour le texte de Roubaud, d'explicitier un certain nombre de notions mathématiques, à partir desquelles Roubaud établit ses contraintes. Nous tenterons, parallèlement à l'étude des deux récits, de préciser en quoi «l'activité de l'OuLiPo et la mission dont il se considère investi pose le(s) problème(s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et, plus généralement, artistiques) artificielles»²⁴. Ces questions feront l'objet de notre premier chapitre.

La mémoire, comme les structures littéraires, est un artifice, qui permet une régulation des pratiques. Fondamentalement, elle existe depuis que l'homme existe. Mais c'est par l'utilisation qu'il en a fait qu'elle a pu se développer. Et cette utilisation est devenue possible durant l'Antiquité, lorsque les Grecs ont inventé un art de la mémoire, visant à «permettre la mémorisation grâce à une technique de «lieux» et d'«images» impressionnant la mémoire»²⁵. Il est à noter que l'art de la mémoire, à cette époque, faisait partie de la rhétorique, des aptitudes essentielles à tout bon orateur. La mémoire s'est donc avant tout manifestée comme une technique. L'art classique est d'ailleurs fondé sur des principes mnémotechniques opératoires. Le poète Simonide de Céos (VI^e – V^e siècle avant J.-C.), que La Fontaine a

²⁴ LE LIONNAIS, François, «Le second Manifeste», *OuLiPo. La Littérature potentielle: créations, re-création, récréations*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1973, p. 20.

²⁵ YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 7.

immortalisé dans sa fable «Simonide préservé par les dieux», aurait été le premier à mettre en pratique cette technique, cette «disposition ordonnée [...] essentielle à une bonne mémoire»²⁶.

Dans les deux récits qui nous intéressent, nous tenterons de montrer comment Perec et Roubaud remettent en question la mémoire, tant comme faculté que comme technique. Selon eux, la mémoire doit d'abord et avant tout être perçue comme une figure du double, où l'oubli occupe un rôle signifiant et structurant. Roubaud insiste particulièrement sur cette notion d'oubli dans *L'invention du fils de Leoprepes*. Après avoir présenté Simonide de Céos comme fondateur de l'Art de mémoire, il présente une «nouvelle» lecture de l'origine mythologique de la mémoire, selon laquelle Castor et Pollux, les Dioscures, seraient à la base de la véritable mémoire, «à la fois divine et mortelle, constellation éclatante du souvenir et ombre poussiéreuse de l'oubli»²⁷. Le double serait cette image fondamentale de la mémoire qui perdure et de la mémoire qui s'arrête : celui-là même qui obsède Perec dans la quête de ses origines. Celui-là même qui oriente Roubaud dans son *Projet* et qui l'unit à Alix-Cléo, sa femme. Mais dans les deux cas, ce dont il est avant tout question, c'est de repenser la mémoire. Ce qui était au départ une faculté devient une fin en soi. Perec et Roubaud écrivent, par leurs souvenirs, pour la mémoire. Parce qu'ils sont avant tout DANS la mémoire; dans les récits qui retracent leurs souvenirs. Perec reconstruit les souvenirs par des précisions et des annotations qu'il dissémine tout au long de *W ou le souvenir d'enfance*. Roubaud, dans *Le grand incendie de Londres*,

²⁶ YATES, Frances A., *op. cit.*, p. 13.

²⁷ ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes*, Saulxures, Circé, 1993, p. 12.

structure la mémoire comme des formules mathématiques. Il mathématise la mémoire, de façon à proposer ce qui semble être un nouvel art de mémoire. Selon lui,

«l'**Art de Mémoire** repose sur deux pilastres, qui sont ses deux notions fondamentales: la première est celle de Lieu ou support fixe des images et la seconde celle d'image mobile, que [Frère Filippo] Gesualdo appelle indifféremment Image, ou Idée. Les Lieux, stables, sont les réceptacles des Idées; les Idées sont (je cite) «les simulacres, les semblances, les images qui doivent être placées dans les Lieux fixes, qui vivacement y représentent les choses ou paroles de quelque nature qu'elles soient, dont nous voulons nous souvenir»²⁸.

Perec et Roubaud s'inscrivent, par leurs souvenirs, dans la mémoire. Le premier cherche à retrouver un passé qui lui a échappé, tandis que le second s'efforce de fixer un certain nombre de lieux de mémoire, de façon à ordonner sa mémoire. Dans les deux cas, le lecteur est confronté à des récits qui empruntent beaucoup au genre autobiographique. Nous tenterons donc de montrer comment ces deux textes, tout en n'étant pas des autobiographies selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune dans son essai *Le Pacte autobiographique*, participent du genre autobiographique. Par l'utilisation des contraintes et surtout par les formes particulières de leurs récits, Perec et Roubaud changent le «contrat de lecture» de l'autobiographie. L'idée de totalisation, qui gouverne la plupart de ces textes, semble remise en question dans les deux récits, tant par leurs formes que par les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

²⁸ROUBAUD, Jacques, *op. cit.* p. 15.

«Défense de l'OuLiPo: touche pas à mon potentiel !»
Jacques Roubaud

«Dieu est nettement potentiel».
Noël Arnaud

«Remarquons le naturel doux et non
agressif des oulipiens, ils possèdent
la force tranquille de l'évidence».
Paul Fournel

1 Pour une esthétique de la contrainte

1.1 Introduction

L'utilisation de contraintes mathématiques et/ou langagières est le ferment créateur de tous les travaux oulipiens. C'est, à proprement parler, à partir de ces éléments que l'Ouvroir s'est formé et continue, encore aujourd'hui, à se développer. Tout comme les textes oulipiens, les contraintes peuvent être répertoriées en diverses catégories. Jacques Roubaud en distingue trois, qu'il nomme les pôles de l'OuLiPo : le pôle quenellien (la contrainte et ses modèles); le pôle FLL (François Le Lionnais (la contrainte seule)); le pôle quevalien (comment déjouer la contrainte)¹.

Le pôle quenellien repose sur l'idée qu'une contrainte ne peut exister sans un certain nombre d'exemples. C'est par l'exemplification que le procédé acquiert un caractère potentiel. A la suite de quoi il pourra susciter de nouveaux exemples et devenir oulipien. Le sonnet, forme poétique qui date de plusieurs siècles, peut être considéré comme une forme à caractère potentiel étant donné tous les exemples qu'elle a suscités. Ce qui n'en fait pas nécessairement une forme oulipienne. Car qui dit potentialité ne dit pas nécessairement oulipianisme. Les deux phénomènes sont interdépendants, mais de façon non-réciproque. Comme nous l'avons précédemment mentionné, la littérature potentielle existe depuis la nuit des temps. L'OuLiPo n'a eu comme mérite - non négligeable sans doute - que de l'organiser en un groupe de travail, bien que l'expression «groupe» soit à considérer de façon particulière. Car

¹ ROUBAUD, Jacques, *Mezura N°35 – Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.: Remarques*, Paris, Publications Langues'O, «CAHIERS DE POÉTIQUE COMPARÉE

l'OuLiPo ne se définit pas comme un groupe littéraire mais plus comme un atelier (ouvroir) d'expérimentation.

Le pôle FLL, contrairement à Raymond Queneau, prône l'autonomisation de la contrainte. Selon Le Lionnais, «la contrainte [s'épuise] dans le geste de sa découverte, qui nécessite sa définition»². Ce qui explique qu'il n'a jamais produit de textes oulipiens d'importance. Seule la découverte de nouvelles contraintes importait pour lui. Ce second pôle s'oppose fondamentalement au premier en ce qu'il distingue la contrainte de l'œuvre. Il devient donc pertinent de s'interroger sur le statut d'une contrainte représentée par aucun texte. Est-elle encore de la littérature potentielle? Existerait-il, comme l'énonce Roubaud, une «potentialité de l'impossible»³ ? Dans la mesure où le potentiel exprime une possibilité, évidemment non. Et ce n'est pas parce qu'une contrainte n'a pas de modèle actuel qu'elle ne peut en avoir. La contrainte doit pouvoir exister indépendamment de ses exemples. Car elle les suppose, en les incluant potentiellement dans sa définition. Mais notre propos n'est pas métaphysique. Cependant, il existerait, selon le Régent Lescure et le Transcendant Satrape Queneau, une potentialité de l'inexistant, dans la mesure où l'oulipien peut «faire passer des faits inexistants à l'existence»⁴.

Le Président-Fondateur a d'ailleurs étendu ses recherches sur la potentialité au roman policier (OuLiPoPo), à la Cuisine (OuCuiPo), à la musique (OuMuPo), à la peinture (OuPeinPo) et à plusieurs autres domaines. Sa contribution principale aura

– Deuxième série: documents de travail», mai 1995, p. 35.

² ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 42.

³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

⁴ BENS, Jacques, *op. cit.*, p. 50.

été de faire ressortir la potentialité de l'ouvroir et de l'appliquer à d'autres formes d'expression (un Ouvroir d'Internet Potentiel serait d'ailleurs en chantier...).

Contrairement aux deux précédents, le pôle quevalien prétend déjouer la contrainte. Il comprend plusieurs règles et principes, parmi lesquels on trouve le quevalisme (également nommé Principe de l'oulipien dit de Polya ou Principe du Mathématicien de Polya), le Principe canada-dry et le Principe de Queval proprement dit.

Le quevalisme propose d'écrire «un texte qui, devant être fidèle à une contrainte (définie de manière ambiguë, ou vague) est en fait écrit suivant une autre (qu'on devine), qu'il ne respecte pas»⁵. Il est la source même de plusieurs frustrations ressenties par les amateurs de littérature oulipienne (!). Car il dénature le principe même de la composition des œuvres, à savoir les contraintes. Cependant, il est en même temps très oulipien, en ce qu'il propose au lecteur des possibilités de lecture. Le quevalisme s'appuie sur une pratique similaire, cette fois-ci empruntée à l'art pictural, le trompe-l'œil⁶. Car ce dont il est question, c'est de déjouer le lecteur, qui tente de se défaire des pièges que lui a tendus l'auteur. Ce qui ne fait qu'élargir le fossé déjà existant entre l'auteur et son lecteur.

Le second, le principe canada-dry, est une falsification, comme le breuvage. C'est-à-dire qu'il présente un texte qui serait écrit avec une contrainte. Il aurait l'apparence d'un texte écrit avec contrainte mais ne serait en fait écrit à partir d'aucune contrainte. Ce faux principe présente en fait les mêmes caractéristiques du

⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

⁶ PEREC, Georges et WHITE, Cuchi, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne/Hachette, 1981.

piège que celles du quevalisme, mais moins développées. De plus, il pose un réel problème d'identification pour le lecteur. Car il remet en question sa propre existence. Il devient donc pratiquement impossible d'identifier un texte construit à partir d'un tel principe. La potentialité est ici limitée à sa plus simple expression, soit l'intention ou la mention. Tout texte écrit par un membre de l'OuLiPo deviendrait alors un texte oulipien. Il est facile de voir l'importance d'un tel principe pour l'oulipien qui désire ne pas révéler les contraintes à la base de son œuvre; comme pour le lecteur soucieux de les voir dévoilées.

Le Principe de Queval, enfin, propose un texte écrit suivant une ou des contraintes, mais dont l'auteur, par modestie, «a si bien caché la contrainte qu'il n'est pas certain qu'on la découvre»⁷. Il doit son nom à Jean Queval, oulipien qui avait, comme Raymond Queneau, «la pudeur de la contrainte»⁸. Son roman utopique, *Etc.*⁹, en est d'ailleurs un bon exemple. Il représente, de l'aveu de plusieurs oulipiens, un texte remarquablement construit, encore qu'il n'en laisse rien paraître.

Ce troisième principe est certainement le plus intéressant car il permet au lecteur d'émettre un certain nombre d'hypothèses. Ce dernier ne parviendra pas nécessairement à cerner complètement la question des contraintes, entreprise utopique, mais il pourra cependant en donner un aperçu; ce que nous tenterons de faire pour chacun des deux récits. Si le Principe de Queval nous apparaît plus intéressant que ses devanciers, ce n'est pas seulement pour son indéniable potentialité heuristique, mais d'abord et avant tout parce qu'il «gouverne» la structure générale

⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 44.

⁸ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 42.

du *grand incendie de Londres*. Roubaud serait donc également de ces oulipiens qui préfèrent ne pas dévoiler les contraintes de leurs œuvres. Cependant, comme il l'indique lui-même dans son récit, révéler ne veut pas dire dévoiler :

«J'imagine un lecteur devant ce 'grand incendie de Londres' mural. Je le vois choisir un itinéraire de lecture, s'approcher. J'aime penser à une telle bande de papier écrit, tissu de prose, avec ses *figures* de fils, les *insertions*, sur un mur nu, blanc, et silencieux. Quoi qu'il en soit, le système que j'ai prévu est suffisamment discret et praticable pour ne pas interdire *a priori* que mon livre soit lu par quelques dizaines de fous oulipiens. L'intervention des contraintes (il y en a), même les plus extravagantes au regard des habitudes de la fiction, ne sera pas affichée, afin de ne pas écarter de moi, d'avance, la quasi-totalité des lecteurs, allergiques, je le sais, à ces frivolités. Si mon livre doit rester non lu, que ce ne soit pas pour cette raison-là»¹⁰.

Roubaud expose clairement ses intentions face aux contraintes, dès le début de cette entreprise qui n'était pas encore, au moment de l'écriture, un livre. Car la première «contrainte» qu'il s'impose est celle de l'écriture sans reprises. Il prétend ne jamais revenir sur ce qu'il a déjà écrit, laisser à l'état premier cette prose progressant au fil des nuits. Cet aveu de dissimulation est «bourbakistement» inspiré. C'est-à-dire que l'étudiant (ou encore le lecteur, pour le récit de Roubaud) doit trouver la solution des exercices mathématiques qui lui sont proposés. De cette façon, «il peut ainsi, dit Bourbaki avec son caractéristique sadisme d'ancien élève des classes préparatoires aux grandes écoles, "vérifier qu'il a bien compris le texte"»¹¹. Ce choix pervers étant exposé, le lecteur se retrouve ultimement confronté au texte et aux «généreusement» brèves allusions de l'auteur.

⁹ QUEVAL, Jean, *Etc.*, Paris, Gallimard, NRF, 1963.

¹⁰ ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1989, p. 40.

¹¹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 315.

Nous ne saurions donc prétendre avoir épuisé la totalité des contraintes mises à l'œuvre dans le récit, tant chez Perec que chez Roubaud. Une telle entreprise s'avérerait chimérique. Car c'est précisément au moment où le lecteur croit avoir réussi à trouver toutes les contraintes d'un texte oulipien qu'il se trompe. Il n'aura vraisemblablement repéré que les plus apparentes, les autres demeurant soigneusement disséminées dans le texte. Si Roubaud ne les dévoile pas, il en révèle du moins l'existence; Perec se contentant, pour une fois, de laisser le lecteur dans l'expectative. *W ou le souvenir d'enfance*, s'il n'est habituellement pas présenté comme un texte oulipien, demeure tout de même étonnamment construit.

Une fois ces considérations exposées, il importe de se questionner sur le statut des contraintes utilisées par Perec et Roubaud, les deux récits ne renvoyant pas à la même utilisation des contraintes. Là où le premier revient sur cette conception ludique et quenienne des nombres, le second s'approprie un certain nombre de modèles mathématiques... et queniens. L'héritage de Raymond Queneau, le testateur de la quasi-totalité des membres de l'OuLiPo, demeure donc constant. Mais à partir de cette double présence quenienne, une précision doit être apportée. Ces textes ne sont pas oulipiens de la même façon. Le choix des contraintes est différent et la composition particulière de chacun des textes organise, détermine ou en fait suppose différentes pratiques d'écriture.

1.2 Une passion numérologique et onomastique

Nous savons que *W ou le souvenir d'enfance* fut d'abord publié sous le titre sibyllin *W*. Nous savons également que ce récit était un feuilleton publié dans *La*

Quinzaine Littéraire, de la mi-octobre 1969 au début d'août 1970. Ce feuilleton devait être un roman d'aventures, né d'un souvenir ou d'un fantasme de son enfance. Ce fantasme était **W**, une île située dans la Terre de Feu, et habitée par une race d'athlètes vêtus de survêtements blancs ornés d'un **W** noir. À l'aide de cette histoire, Perec espérait raconter son enfance. De plus, ce texte n'était pas complètement rédigé lors de la parution du premier épisode (ce qui correspond aujourd'hui au premier chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*). Perec voulait en effet s'essayer à l'écriture sous pression, sous contraintes (mais non plus au sens oulipien), espérant stimuler son imagination, et par le fait même son écriture¹². Mais l'expérience, comme la rapporte Philippe Lejeune dans *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, fut pénible pour l'auteur, l'éditeur, ainsi que les lecteurs, qui «s'enfonc[nt] dans l'horreur d'un récit allégorique qui parle non de ce qui pourrait être, mais de ce qui a été, style *Animal Farm* »¹³. Perec a évidemment terminé, tant bien que mal, l'écriture du feuilleton **W**, qui est demeuré le même, à quelques mots près, que le récit **W** dans *W ou le souvenir d'enfance*. Ces quelques mots corrigés ou transformés ne sont évidemment pas, pour le lecteur averti de Perec, les fruits du hasard ou encore les caprices d'un auteur. Ils sont le signe même de son travail d'écriture et de ses exercices oulipiens, qui portent habituellement sur la matière même du langage, les lettres ou les mots.

Avant même l'achèvement du feuilleton, l'idée d'intégrer **W** dans un ensemble plus vaste permettant de mieux le comprendre apparaît pour Perec comme

¹² *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} août au 31 août 1970, p. 39.

¹³ LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 88.

la solution. Bien que *W ou le souvenir d'enfance* ne soit publié que cinq ans plus tard, c'est à partir de ce moment que le texte de Perec acquiert un caractère plus oulipien. Mais ce qui est apparu au départ comme la solution ne fut en fait qu'une étape parmi plusieurs autres, aux travers desquelles le texte de Perec s'est modifié pour devenir finalement *W ou le souvenir d'enfance*. Si ce texte est construit à partir de certaines contraintes d'écriture, elles étaient bien différentes, pour ne pas dire inexistantes, au début de l'écriture du feuilleton. Perec a imaginé un certain nombre de règles lui permettant d'organiser **W** par rapport à ses souvenirs d'enfance. Et ce sont ces mêmes contraintes qui permettent de déchiffrer ou du moins d'esquisser une part du non-dit dans *W ou le souvenir d'enfance*. Comme le note David Bellos dans sa biographie de Perec,

«*W ou le souvenir d'enfance* ne constitue pas un véritable exemple de clinamen oulipien dans la mesure où il n'y avait aucune contrainte formelle explicite à dévier. Perec y falsifie les dates, les détails, les spéculations, les références et les situations, mais les règles qu'il enfreignait de la sorte ne sont que les conventions informelles du genre autobiographique. [...] Le grand pari de ce travail, c'est le recours systématique à la falsification pour communiquer des émotions autrement indicibles. Bien que chaque affirmation apparemment factuelle de *W ou le souvenir d'enfance* contienne probablement sa part de faux, le but artistique de l'œuvre n'en est pas moins d'incarner le vrai»¹⁴.

La notion de contrainte oulipienne ne s'applique plus intégralement à ce texte de Perec. Il serait peut-être plus juste de parler de cryptage, dans la mesure où les «contraintes» ont été dispersées dans le texte sous formes de chiffres, de lettres, de mots ou de symboles. La plupart de ces cryptogrammes trouvés dans *W ou le souvenir d'enfance* (sans compter ceux qui sont encore cachés) diffèrent des

contraintes employées par Roubaud pour organiser *Le grand incendie de Londres*, car ils sont apparus en cours d'écriture, afin d'organiser les différents fragments ou chapitres déjà rédigés. Notre intention ne sera donc pas de reprendre complètement l'évolution du récit **W** jusqu'à *W ou le souvenir d'enfance*. Le remarquable travail de génétique textuelle de Philippe Lejeune (et d'autres spécialistes de l'œuvre de Perec) nous servira plutôt de point de départ à une analyse de «l'intra-texte» de *W ou le souvenir d'enfance*. Mais il demeure nécessaire d'en tracer les balises pour en arriver à la structure actuelle.

Philippe Lejeune va parler de «double catastrophe» pour expliquer la transformation du feuilleton **W** en récit *W ou le souvenir d'enfance*. La première catastrophe est celle qui forcera Perec à interrompre la rédaction du feuilleton après la publication du chapitre sur la conception des enfants sur **W** (qui deviendra le chapitre XXVI du livre). La publication de **W** sera finalement complétée en août 1970. Mais quelques mois plus tôt, Perec avait imaginé une nouvelle structure pour son récit. Le feuilleton devait être intégré à «un ensemble plus vaste qui l'explique[rait] et en [rendrait] supportable l'horreur»¹⁵. Cet ensemble serait constitué de trois séries de chapitres, trois séries qui lui permettraient d'organiser son récit différemment : le feuilleton, les souvenirs d'enfance et l'histoire même de son rapport à **W**. Mais encore une fois, c'est la catastrophe, qui avait cette fois-ci un caractère plus sérieux : le début de la troisième analyse de Perec.

Cette structure tripartite est en fait le premier indice du travail de

¹⁴ BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, «Biographies», p. 614.

¹⁵ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 89.

transformation qu'a subi le feuilleton **W**, dont le titre est devenu, à ce moment de son évolution, *W ou le souvenir d'enfance*. C'est le premier signe d'un travail de cryptage du texte, dans la mesure où les deux autres parties renvoient nécessairement à ce récit imaginé par l'enfant Perec pour combler la perte de ses parents durant la Seconde Guerre mondiale. Car le seul récit ne pouvait mener qu'à une impasse : les camps de concentration. Perec ne pouvait laisser le feuilleton tel quel, l'horreur de la guerre étant insuffisante pour exprimer le vide créé chez l'enfant. D'où l'idée de joindre à ce récit son récit d'enfance, ainsi que le lien entretenu par Perec entre les deux récits. Même si cette seconde tentative est également un échec, c'est à partir de ce moment que le travail de Perec va porter sur la forme du récit. Le feuilleton n'est plus l'unique texte de *W ou le souvenir d'enfance*. La troisième partie auto-réflexive sera finalement abandonnée, en cours d'analyse, au profit d'une structure bipartite. Lejeune ne précise pas vraiment à quel moment ce choix s'est effectué. Mais dans la reproduction du manuscrit du plan de **W**, Perec avait isolé d'un trait cette partie, en plus d'y placer un point d'interrogation. Savait-il déjà qu'il finirait par l'écarter? C'est possible. Toujours est-il que c'est dans le double, advenu par le triple, que la possibilité d'unité de *W ou le souvenir d'enfance* va se manifester.

Cette unité n'est pas visible à première vue. Le lecteur trouvera les indices de ce marquage du texte de Perec uniquement s'il les recherche. Il ne verra, à première vue, que deux récits séparés alternant d'un chapitre à l'autre. Pourtant, il semble que Perec avait déjà imaginé une forme d'unité dans son ensemble tripartite, comme le souligne Lejeune dans les documents préparatoires à *W ou le souvenir d'enfance*. Dans l'obsolète troisième partie, «l'intertexte», Perec voulait inclure un

chapitre intitulé «l'osmose», qui devait joindre les deux premières parties¹⁶. Cette idée sera finalement abandonnée. Mais l'unité du texte n'en est pas moins présente. Elle se manifeste dans le signe typographique qui sépare les deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*: (...). Ce symbole indique qu'il y aurait un épisode entre ces deux parties, non seulement accessoire mais sous-entendu; un épisode occulté, parmi ses souvenirs d'enfance, qui demeure inaccessible au lecteur. Ce dernier doit donc chercher dans le texte cette unité disloquée entre les deux parties.

Ce que Perec voulait appeler «osmose», Bernard Magné le nommera «sutures». Dans son essai intitulé «Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*», il décrypte ce marquage du texte de Perec, qui pourrait être une forme de travail oulipien. Les deux textes - le récit **W** et le souvenir d'enfance - alternent successivement, du premier au onzième chapitre, et du douzième au dernier (XXXVII). Mais d'un chapitre à l'autre, Perec reprend certains mots ou expressions, qui viennent tisser les deux textes en un seul. Ainsi, au premier chapitre, lorsque le narrateur – le faux Gaspard Winckler – retrace son histoire personnelle, il évoque un souvenir «il y a..., à Venise»¹⁷. Dans le chapitre suivant, Perec retrace l'origine de **W** à «il y a sept ans, un soir, à Venise»¹⁸.

Ce même second chapitre introduit le troisième, qui va introduire le quatrième, autour cette fois-ci de la figure du «déchiffrement». En examinant l'importance que les chiffres ont pour Perec, nous constatons que ce déchiffrement

¹⁶ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 129, document No 17.

¹⁷ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, «L'Imaginaire Gallimard», 1995 [1975], p. 10.

¹⁸ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 14.

n'a rien d'accidentel ou d'une coïncidence. Perec utilise ce terme pour définir cet immense projet que représentait *W ou le souvenir d'enfance* par rapport à son enfance. Gaspard Winckler reprend le même substantif pour parler du blason d'Otto Apfelstahl, qui l'entraîne dans la quête du véritable Gaspard Winckler. À la fin du chapitre IV, Perec récupère ce terme pour parler de cette lettre hébraïque qu'il avait réussi, enfant, à *déchiffrer*.

Lorsque Perec dit que c'est dans la «fragile intersection» des deux textes que la vérité de *W ou le souvenir d'enfance* se situe, il ne peut dire plus vrai. Cet aveu repose évidemment sur la complémentarité mémorielle et thématique – l'absence, le manque – des deux récits. Mais il évoque également ce cryptage personnel et oulipien du texte. Car les différentes reprises sont polysémiques. Au chapitre XXIX, Perec décrit un souvenir «auquel reste liée ma hantise des fractions (comment les réduire)»¹⁹. Au chapitre suivant, le narrateur parle encore de «réduction de fractures»²⁰, mais cette fois-ci selon l'ordre médical. La fraction mathématique devient ainsi une fracture physique.

Anne Roche, dans son étude sur *W ou le souvenir d'enfance*²¹, classe ces différentes reprises – qui se poursuivent dans tout le texte de Perec – en plusieurs catégories : des récurrences de syntagmes, modales, avec homosyntaxisme, de chiffres, de phonèmes, d'un champ sémantique, de signifiants; des ressemblances étymologiques ou synonymiques... Mais au-delà de la typologie des reprises, c'est le

¹⁹ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 181.

²⁰ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 186.

²¹ ROCHE, Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1997.

travail qu'elles opèrent sur le texte qui importe. Il ne s'agit pas seulement de répétitions, mais bien d'auto-référence et de réflexivité textuelle. Chacun des deux textes, par ce qu'il dit et/ou ne dit pas, renvoie à l'autre.

Ces cryptogrammes ne sont en fait que les plus visibles des indices de la potentialité du texte de Perec. En plus de ces marques, il y a tout un jeu sur les chiffres, les lettres - particulièrement le W, au chapitre XV - les symboles, les mots... Un jeu qui permet un dédoublement de significations presque à chaque mot. Par exemple, au premier chapitre, Gaspard Winckler parle de R., ce «petit hameau»²² où il est né. Catherine Binet, la compagne de Perec à son décès, note justement que le terme anglais pour désigner hameau est «hamlet»²³. Au huitième chapitre, Perec reprend la citation célèbre de la pièce de Shakespeare: «il y a quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark»²⁴. Toujours selon elle, Danemark ressemble à l'expression «donne mark», qui reprendrait ce souvenir évoqué au chapitre IV, où Perec enfant avale une pièce d'or donnée par son père, et qu'il devait finalement retrouver dans ses selles. Il ne s'agit plus ici de simples reprises de mots, mais de chaînes sémantiques, qui tissent ensemble le récit de fiction et les souvenirs de Perec.

C'est particulièrement vrai pour les noms propres, qui sont souvent formés à partir d'autres noms. Le bateau nommé Sylvandre est un autre de ces exemples de liens entre la fiction et l'autobiographie de *W ou le souvenir d'enfance*. Au chapitre huit, Otto Apfelstahl raconte le naufrage du bateau au large de la Terre de Feu. Selon

²² PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 11.

²³ BINET, Catherine, «La Commande ou Projet d'un voyage à W (montage)», ouvrage inédit déposé à l'Association Georges Perec, p. 16.

²⁴ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 41.

Bernard Magné, le mot Sylvandre – nom d'un navire emprunté d'un récit de Raymond Roussel (un des «précurseurs» de l'OuLiPo) – serait particulièrement polysémique pour Perec. Ce nom unit les deux parents de Perec, Cécile et André, par la lettre initiale du vide, le «V», qui se dédoublera pour désigner la fiction autobiographique : **W**. Ce nom est donc «une des pièces d'un puzzle onomastique à travers lequel se constitue le sujet de l'écriture autobiographique par l'incessante activité des signifiants»²⁵. Cette activité se poursuivra d'ailleurs dans un autre livre de Perec, *Je me souviens*, qui sera publié trois ans après *W ou le souvenir d'enfance*. Selon André Brasseur²⁶, le *Je me souviens* # 124, «Je me souviens de l'*Andréa Doria*», ferait référence à la collision survenue en 1956 entre ce navire et le paquebot suédois *Stockholm* au large de New York, ainsi qu'au naufrage du *Sylvandre*. Si la première allusion familiale est vraisemblablement la plus signifiante, il est plus que probable que Perec ait envisagé la seconde.

Dans sa biographie sur Perec, David Bellos revient sur cette réflexivité organisée des deux récits autour de certains mots. Selon lui, le but de Perec, «hérité du projet «Gaspard» et dans la tradition de sa vieille ambition palindromique – était d'obtenir que les deux faces du texte se répondent et se sapent réciproquement»²⁷.

Vincent Bouchot, dans son étude sur «L'intertextualité Vernienne dans *W ou le souvenir d'enfance*»²⁸, (dé)construit plusieurs de ces puzzles onomastiques; puzzles

²⁵ MAGNÉ, Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 115.

²⁶ BRASSEUR, André, *Je me souviens de Je me souviens – notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées*, Paris, Le Castor Astral, «L'utile», 1998, p. 89.

²⁷ BELLOS, David, *op. cit.*, p. 569.

²⁸ BOUCHOT, Vincent, «L'intertextualité vernienne dans *W ou le souvenir d'enfance*», *Études*

qui deviennent d'autant plus pertinents lorsque Perec, au chapitre XXXI, insiste lui-même sur l'influence de Verne dans son œuvre. Perec révèle ses sources, les auteurs qui l'ont influencé – comme dans plusieurs de ses textes – sans toutefois épiloguer sur l'utilisation qu'il en fait. Comme Roubaud, il révèle sans dévoiler.

D'autres éléments du récit sont également régis par une structure particulière : les noms des villages (sur l'île **W**), les compétitions entre villages (chapitre XIV), ainsi que les noms des athlètes (chapitre XX). Avec l'aide de la combinatoire – branche mathématique typiquement oulipienne – Perec met en place un système de représentation saisissant, qui vient perdre le lecteur dans l'énumération des possibilités, qu'elles soient dénombrées ou simplement énoncées :

«Ainsi, si le Jones de Humphrey d'Arlington von Kramer-Casanova (on reconnaît sous ces noms le second sprinter de 100m de Nord-Ouest **W**, Vainqueur olympique, etc.) défie Smolett Jr (Vainqueur du 100m aux Spartakiades), Smolett Jr partira avec trente mètres d'avance, ce qui, sur une aussi faible distance, constituera vraisemblablement un avantage décisif»²⁹.

Ces multiples appellations - tout comme «l'effectif» des différents villages de **W** et les classements des athlètes aux chapitres XVI, XVIII et XX - qui sont mathématiques avant d'être oulipiennes, soulignent l'importance du calcul et des chiffres dans *W ou le souvenir d'enfance*, mais rappellent encore et surtout le rôle du jeu – sur les lettres, les mots, le sens – dans l'œuvre de Perec³⁰.

Que l'on appelle ces marquages des contraintes, des sutures ou des

Littéraires, Georges Perec: écrire/transformer, Vol. 23, No 1-2, Université Laval, Québec, 1990, p. 111 à 120.

²⁹ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 158.

³⁰ Le lecteur-mathématicien consultera avec plaisir deux ouvrages de Perec dans lesquels il propose quelques problèmes mathématiques intéressants: *Perec/rinations*, Paris, Zulma, «Grain d'orange», 1997

cryptogrammes importe peu. Leur présence dans *W ou le souvenir d'enfance*, comme dans tous les autres textes de Perec, témoigne de ce travail constant du signifiant et de son caractère potentiellement polysémique. À travers ces différentes observations, le lecteur est en droit de se demander ce qui aurait finalement poussé Perec à ordonner son récit en 37 chapitres et en deux parties.

Bien que *W ou le souvenir d'enfance* ne soit habituellement pas présenté comme un texte oulipien, il n'en demeure pas moins régi par une structure numérique, un jeu sur les nombres, qui n'est pas sans rappeler le travail de Queneau sur son premier récit, *Le Chiendent*. Selon Perec, le libre exercice du jeu, dont les contraintes sont un exemple, «est le moyen de retrouver l'humain atteint dans son intégrité par l'anarchie arbitraire du système totalitaire»³¹. *W ou le souvenir d'enfance* est composé de deux parties de onze et de vingt-six chapitres. La mère de Perec est déclarée morte (par avis de déportation) le 11 février 1943. Selon Bernard Magné³², le nombre de chapitres de la première partie, 11, correspondrait à cette date. Le 2 serait la marque des deux parties du livre, tandis que le 26 ferait référence aux lettres de l'alphabet, que Perec a explorées dans plusieurs de ses textes à caractère oulipien (*La Disparition*, *Les Revenentes*, *Alphabets*, *La Clôture et autres poèmes*, «Ulcérations», ...). Ce n'est donc pas un hasard lorsqu'il affirme que «l'écriture est le

et *Nouveaux jeux intéressants*, Paris, Zulma, «Grain d'orage», 1998.

³¹ BÉHAR, Stella, *Georges Perec: écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang publishing, «Currents in Comparative Romance Languages and Literatures», 1995, p. 122.

³² Conférence présentée en octobre 1996 en marge du III^e Colloque International sur Georges Perec à l'Université du Québec à Montréal: «Parcours d'une œuvre: une lecture sociale de l'œuvre de G. Perec».

souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»³³. Cette phrase est reproduite dans la structure même de *W ou le souvenir d'enfance*, qui a si longtemps éprouvé Perec. De plus, ces deux nombres, 11 et 26, sont des nombres de Queneau, qui déterminent en grande partie la structure du *grand incendie de Londres*, comme nous le verrons plus loin.

Cette dernière référence est peut-être le fruit du hasard ou encore un excès d'interprétation de la part du lecteur. Mais elle n'en demeure pas moins significative. Surtout pour un auteur qui admirait Queneau et son travail, et qui a passé sa vie à jouer avec les chiffres et les mots. Enfin, le nombre total de chapitres dans *W ou le souvenir d'enfance*, 37, pourrait se référer à Perec lui-même, qui a célébré son trenteseptième anniversaire le 7 mars 1973, alors que le livre n'était encore qu'un projet. Connaissant le goût de Perec pour les palindromes, ces nombres deviennent particulièrement signifiants. La notion de fracture mathématique et physique (familiale), évoquée précédemment, prend ici toute sa signification. Ceux que l'enfant a perdus, l'écrivain les réintègre par la fiction.

1.3 Dans un réseau de contraintes entrelacées

Comme le dira Roubaud à propos du *grand incendie de Londres*, peut-être que la structure oulipienne (puisqu'il faut bien la nommer) de *W ou le souvenir d'enfance* trouve sa source dans la «passion numérolgique» de Perec, dans ce jeu constant sur les chiffres, les lettres, les mots ou plus simplement les signifiants. Si la

³³ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 59.

structure du texte perecquien est organisée par des nombres et des mots, celle du *grand incendie de Londres* est davantage régie, comme nous pourrions le constater, par des modèles mathématiques. Ce récit se situe donc, contrairement à celui de Perec qui joue constamment avec la notion de contrainte, dans une lignée oulipienne plus traditionnelle; sans pour autant être conformiste.

L'élaboration du '**grand incendie de Londres**' en récit nous est expliquée progressivement dans *Le grand incendie de Londres*, par l'auteur. Ce dernier insiste sur son caractère évolutif, afin de préciser qu'il ne fut pas toujours un récit. Ce fut d'abord un rêve, qui se déroulait à Londres. À la fin de ce rêve, Roubaud affirmait savoir qu'il écrirait un roman, dont le titre serait *Le Grand Incendie de Londres* (avec majuscules, en italiques et sans guillemets). Ce livre aurait été la version romanesque du *Projet*, vaste entreprise poétique et autobiographique s'échelonnant sur plus de vingt-cinq ans et qui se poursuit encore aujourd'hui (bien que sensiblement modifiée). *Le grand incendie de Londres* est le titre de la première branche de cette entreprise de mémoire, à laquelle Roubaud a donné le titre général '**Le grand incendie de Londres**' (sans majuscules, en caractères gras, avec guillemets et sans italique ou soulignement). Les différentes manipulations onomastiques du livre permettent à l'auteur d'insister sur le caractère temporel et évolutif du *Projet*, avorté, et du projet en cours. Ce nouveau projet s'inscrit dans le temps par son principe de composition, qui est l'écriture au jour le jour. De plus, il est un projet de mémoire, le reflet de ce que devait être le *Projet* dans sa formulation d'origine.

Le *Projet* était, au départ, un projet de poésie et de mathématiques³⁴. Car Roubaud se considère avant tout comme un compositeur de mathématiques et de poésie³⁵. Mais ce *Projet* a échoué, comme il le révèle dans son «*Avertissement*», sans toutefois spécifier les raisons de cet échec. Il laisse cette responsabilité au récit, ainsi que la tâche de dévoiler la nature de son actuelle entreprise :

«Ce que je commence ici est plus modeste. Pour tenter d'expliquer (et simultanément de déterminer pour moi-même) ce que cela sera, il me faut d'abord dire ce qui aurait pu être. Et il ne s'agit pas seulement d'un *Roman* et d'un *Projet*»³⁶.

Cet aveu de modestie est évidemment trompeur. En effet, comment une œuvre peut-elle être considérée comme modeste, alors qu'elle comporte déjà quatre livres (en incluant *La Boucle*, *Mathématique :* et *Poésie :*, les deuxième, troisième et quatrième branches de ce projet qui doit en comporter six), plus de 1800 pages, et qu'elle est supposée s'étendre encore plus (de l'aveu de l'auteur)? Lorsque Roubaud parle d'échec, il fait référence à son *Projet* initial, non pas à l'envergure de son entreprise actuelle. *Le grand incendie de Londres* est donc le constat de l'échec du *Projet*, bien qu'il ne présente ce *Projet* que par fragments puis, au chapitre 5, par une série d'assertions.

Ces éléments ne concernent que la nature du *grand incendie de Londres*. Sa structure effective est beaucoup plus complexe. Roubaud nous dit lui-même que ce «récit avec incises et bifurcations» fut écrit sans reprises, sans jamais revenir sur ce

³⁴ Voir les assertions #50-51, p. 188 et 190. Il est intéressant de noter que ce n'est pas au début du récit que ces éléments, fondamentaux dans la composition générale du récit, sont dévoilés mais presque à la moitié du livre.

³⁵ cf. ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, «Versus», 1995.

³⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 8.

qui a été écrit précédemment. Les contraintes oulipiennes qui en déterminent la structure ont donc été imaginées avant son écriture. Ayant établi que ce texte respectait le Principe de Queval, l'auteur se joue-t-il encore du lecteur? Potentiellement. Mais il se joue surtout de la contrainte elle-même. Car comment peut-il écrire un texte oulipien, structuré comme *Le grand incendie de Londres*, alors qu'il ne cesse de répéter que ce texte est écrit suivant le flot de la composition? C'est que les contraintes du récit n'influent pas directement sur le contenu propre du récit, mais bien sur son organisation. Ce récit répond donc aux premières conceptions de la contrainte oulipienne, qui devait libérer le potentiel créateur d'un auteur, et non contraindre ce dernier à écrire suivant un mode précis de composition. Comme le Président-Fondateur de l'OuLiPo l'énonça, «le but de la littérature potentielle est de fournir aux écrivains futurs des techniques nouvelles qui puissent réserver l'inspiration de leur affectivité. D'où la nécessité d'une certaine liberté»³⁷. Et l'on retrouve cette même liberté dans l'emploi des contraintes chez Roubaud. Car si *Le grand incendie de Londres* est un récit avec contraintes, elles ne sont pas très contraignantes pour l'auteur.

La seconde contrainte est annoncée dans le titre : *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*. L'auteur nous expose l'organisation du récit, son mode d'écriture et, par écho, un des deux modes de lecture. Une incise est une sorte de parenthèse insérée dans le corps du texte. Elle fait donc partie du texte. La bifurcation, quant à elle, introduit une division, une fourche dans le corps du texte

³⁷ OuLiPo, *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1973, p. 33.

(ici le récit). Mais si ces deux formes narratives trouvent leur origine dans le récit, elles ne sont pas directement insérées dans le récit de Roubaud, étant situées à la suite des six chapitres de récit. Ces six chapitres d'incises et cinq chapitres de bifurcations, présentés dans une deuxième section intitulée «Insertions», trouvent toutefois leur origine dans le récit, dans des segments de phrases extraits du récit.

La linéarité du récit, déconstruite par ces insertions, peut être rétablie si le lecteur intègre les incises dans le texte du récit. Laurent Jenny, dans «La parole singulière», insiste sur ce caractère dynamique de la phrase: «Ainsi, il n'est de phrase que bouclée, mais la phrase n'a d'autre consistance que la résistance à ce bouclage, c'est cela même qui fait sa matière»³⁸. Les incises et bifurcations jouent ce même double rôle de bouclage et de résistance au bouclage – mais au niveau du récit – en étant à la fois dans et hors du récit.

Les bifurcations, situées après les incises dans le texte, ont ce même double aspect interne-externe au texte. Mais contrairement aux incises, elles détruisent la linéarité du récit. Roubaud part du principe qui régit les incises, soit la reprise d'un fragment de récit, mais pour s'en éloigner. Nous retrouvons dans cette structure la figure initiale du récit : la Branche. L'auteur utilise l'image du figuier pour expliquer son entreprise autobiographique. Jacques Jouet, écrivain également oulipien, explique bien le fonctionnement particulier du récit :

«Le système d'incises et de bifurcations annoncées dans le titre permet de superposer des couches successives de réflexions. Il autorise aussi des parcours pluriels dans le texte, sans jamais que le lecteur soit en situation de négliger les indices essentiels de

³⁸ JENNY, Laurent, «La parole singulière», *La phrase et l'expérience du temps*, Paris, Belin, 1990, p. 174.

l'inachèvement»³⁹.

L'expression «couches successives de réflexion» est reprise par Roubaud dans le chapitre 5, qui raconte l'avènement du récit, la composition du *grand incendie de Londres*. Le récit proprement dit, qui correspond aux six premiers chapitres du livre, est appelé couche de *profondeur 1*, alors que les incises et bifurcations sont «situées» à la *profondeur 2*. Roubaud imagine même une *profondeur 3*, sans toutefois spécifier à quoi elle pourrait correspondre⁴⁰.

Les modalités de lecture du *grand incendie de Londres*, contrairement à celles de \in , ne sont pas exposées. Roubaud ne fait qu'ébaucher la structure plurielle de son récit, d'abord aux §10 et §11, par la suite à quelques moments choisis dans son livre, que ce soit dans le récit ou dans les insertions. Malgré ces précisions fragmentaires, le lecteur doit déconstruire seul le principe des insertions, afin de bien saisir les potentialités narratives du récit.

Le grand incendie de Londres est composé de six chapitres de récit, six chapitres d'incises et cinq chapitres de bifurcations. Chaque chapitre comporte un certain nombre de «fragments unitaires numérotés et titrés», que Roubaud nommera successivement «paragraphe» et «moments»⁴¹. Chacun de ces paragraphes (§) numérotés correspond à «une seule unité (deux au plus) de temps matinal, ne franchissant jamais les frontières d'un prématin nocturne (volets fermés, à la lampe,

³⁹ *Nouveau dictionnaire des œuvres*, tome 3, Paris, Éditions Robert Laffont, «Bouquins», 1994, p. 3067.

⁴⁰ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 318. Les expressions *profondeur 1, 2 et 3* sont en italiques dans le texte.

⁴¹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 149.

avant la lumière solaire)»⁴². Certains titres des moments reprennent mot pour mot la première ligne ou les premiers mots du moment en question. D'autres sont légèrement modifiés (un mot, une virgule, un point est parfois ajouté ou enlevé) ou complètement différents. Parce que ces nombres auront une importance déterminante dans l'organisation du récit, précisons immédiatement que 59 des 196 moments du *grand incendie de Londres* ont des titres identiques aux débuts des moments qu'ils introduisent. Roubaud s'explique d'ailleurs sur cette utilisation rythmique de la répétition, dans l'incise 111, qui se rapporte au §32 du récit, en termes de «véritable *marquage*, au sens de la théorie lussonienne du Rythme»⁴³. Les 137 autres moments, s'ils ne diffèrent pas tous de la même façon, sont néanmoins différents et donc relèvent d'une même catégorie.

Dans tous les chapitres, le titre est précédé d'un numéro, de 1 à 196. Cependant, aux chapitres d'incises et de bifurcations sont ajoutées des parenthèses, à l'intérieur desquelles sont spécifiés les moments de récit auxquels se rapportent ces incises et bifurcations. Par exemple, le moment 116 se présente ainsi : «116 (§46) J'atteins par la marche à quelque chose comme une possession du temps»⁴⁴. Nous savons donc que cette incise se rapporte au §46 du récit. En se reportant à ce paragraphe (au sens roubaldien), nous retrouvons cette même phrase en tête du troisième paragraphe (au sens typographique). Mais elle n'est soulignée d'aucune façon dans le texte du récit. À aucun moment (en excluant le titre du livre) ne nous est spécifiée cette structure particulière du récit de Roubaud. Car une telle explication de

⁴² ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 30.

⁴³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 281.

l'auteur impliquerait un choix de lecture prédéterminé, que Roubaud semble exclure du *grand incendie de Londres*. Il n'en demeure pas moins que ces choix de lecture, au nombre de deux, ne sont pas masqués : lire les chapitres de récit avant de lire, dans l'ordre, les insertions; ou encore lire les insertions aux moments où elles apparaissent dans le corps du récit. À ces deux choix s'ajoute une troisième possibilité, semblable à celles exposées dans \in : une lecture mathématique, organisée par les assertions du chapitre 5 : «*Rêve, décision, «Projet»* ». Ainsi, le parcours du livre n'est plus régi par les mêmes principes. Cette lecture, beaucoup plus abstraite que les deux précédentes, n'est affichée qu'une seule fois, dans le «moment» (au sens roubaudien) «139 (§55)». L'enchevêtrement des trois termes indéfinis est remplacé par l'entrelacement des mêmes termes définis⁴⁵. Roubaud explique qu'il est possible «d'entrelacer» les moments du texte en fonction des assertions du chapitre 5. Il se permet ainsi de passer du §55 au §139 (55) par l'incise; après quoi il peut se rendre au moment 86, par le mot «entrelacement», utilisé *précédemment* au §139, pour en arriver à l'incise suivante, «140 (§56) une austérité parfois érémitique», qui le ramènera au chapitre 3 (sur indication de l'auteur dans le texte) à la préparation de la gelée d'azeroles, qui demeure un des principaux lieux du souvenir du *grand incendie de Londres*. Ce parcours labyrinthique est précisément ce qui fait du récit de Roubaud un livre si particulier et si oulipien. Le mode d'écriture peut modifier son propos, si le lecteur le désire. Au-delà de l'utilisation des contraintes, ce livre est oulipien parce qu'il propose des potentialités signifiantes qui sont assez différentes selon le choix de

⁴⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 288.

⁴⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 325.

lecture que l'on fait.

Il est aussi possible d'imaginer un parcours qui mènerait le lecteur de cette incise 140 (§56) au chapitre 4, «Portrait de l'artiste absent», par cette image longuement expliquée dans son autoportrait : «le désir érémitique»⁴⁶. Car le souvenir de certaines images évoquées par Roubaud permet au lecteur, à mesure que le récit progresse, de multiples retours. Cette troisième lecture, non expliquée mais peut-être souhaitée – du moins certainement imaginée par l'auteur – semble être celle qu'il conçoit comme la plus appropriée pour son récit.

Face à ces choix, le lecteur est en droit de se demander comment l'auteur a procédé pour écrire son récit. S'il a situé les incises et les bifurcations après le récit, les a-t-il écrites aux moments où elles apparaissent, rétrospectivement, dans le récit? Ou ont-elles été insérées après l'écriture du récit en tant que tel? L'auteur nous éclaire périodiquement à ce sujet. Dans le second paragraphe de la première incise, intitulée «101 (§2) Chaque fragment de mémoire que j'extirperai du temps... aussitôt s'évaporer...», Roubaud dit ceci : «il s'agit bien en fait, pour toutes fins pratiques, d'une destruction. Je me suis plongé dans l'entreprise de destruction de ma *mémoire* (attention, ce n'est pas cela qu'est 'Le grand incendie de Londres', et que je ne peux pas dire)»⁴⁷. Ce qu'est 'Le grand incendie de Londres' et qu'il ne peut pas dire, il l'énonce pour la première fois au §8 du récit, donc 6§ après le paragraphe d'origine de la seconde incise. Il ne peut donc avoir écrit cette incise qu'après les chapitres du récit. Cette supposition est d'ailleurs confirmée par Roubaud quelques incises plus

⁴⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 261.

loin. Dans la dernière incise du premier chapitre, il révèle, à propos de la distinction qu'il fait entre *mystère* et *énigme*, «[qu'] (elle est déjà écrite, mais sans doute vous ne l'avez pas encore lue, du moins si vous lisez les insertions au moment où elles apparaissent dans la continuité du texte)»⁴⁸.

L'écriture des bifurcations semble répondre au même principe. Dans la première, «*Ermite ornemental*», qui bifurque à partir du §26 du chapitre 3, Roubaud décrit la relation qu'il entretient avec les livres :

«Entre le monde et moi, toujours, il y a des livres. Si je suis un ermite, je suis un ermite avec des livres. Je l'ai dit en mon «autoportrait», je suis un «*homo lisens*», un lecteur. Certes, comme les vieux ermites (au sens historique), mes amis les saints de la celtitude, saint Munnu ou saint Columcille, je me représente souvent entouré du livre de la nature, une nature de préférence amène, méditerranéenne. Mais, d'une part, cette nature-là a disparu. D'autre part, en fait, ma solitude, depuis ma douzième année et sauf de courtes périodes, a toujours été urbaine, et adossée à du papier imprimé»⁴⁹.

La plupart des éléments mentionnés dans ce paragraphe sont en fait repris du chapitre 4, «Portrait de l'artiste absent». Dans ce chapitre, sans doute le plus autobiographique de tous, Roubaud se définit pour la première fois comme un «*homo lisens*». Il insiste également sur son caractère solitaire, érémitique, ainsi que son attachement à la Méditerranée. Mais selon la bifurcation, à la page 371, ces éléments se rapportent au chapitre 3, où elle trouve son origine. Il apparaît donc évident que cette insertion, cette première bifurcation, fut écrite après l'écriture du récit, étant donné que Roubaud ne se reprend jamais. Ces observations sur la construction du

⁴⁸ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 267.

grand incendie de Londres renvoient aux choix de lecture précédemment mentionnés. Le lecteur a la possibilité de choisir, ce qui le force, plus ou moins consciemment, à réfléchir sur le geste de lecture lui-même. Roubaud rejette la linéarité du récit au profit d'une structure syncopée. La linéarité du récit, habituellement prise comme une évidence, apparaît fondamentalement construite et illusoire.

Aucune des deux lectures possibles du *grand incendie de Londres* n'exclut de «moments». Mais chacune d'entre elles suppose un choix et donc une potentialité signifiante. De plus, si nous lisons le récit selon le second mode de lecture, nous constatons que Roubaud a inversé certains moments de certaines incises. Ainsi, les incises du chapitre 4 doivent être lues selon l'ordre suivant : §115, 118, 116, 117, 119, 120, 122, 121, 125, 123, 124, 126, ... Il en va de même pour le chapitre 6 «*Nothing doing in London*», où l'incise du §155 doit être lue avant celle du §154. Sans oublier la seconde bifurcation, «*A Boston romance*» (§173 à 181), qui doit être lue avant la première, «*Ermite ornemental*», qui s'échelonne des §164 à 172. Nous sommes confrontés à deux récits différents, selon le mode de lecture privilégié. Et comme Roubaud présente *Le grand incendie de Londres* comme la première branche d'un immense projet de mémoire, «Branche un : Destruction», il semble évident que la déconstruction du récit fait partie de cette entreprise de destruction de la mémoire de Roubaud, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Cette structure du texte de Roubaud est basée sur une «ancienne» contrainte, utilisée par Raymond Queneau dans son célèbre «Conte à votre façon»⁵⁰, qui est

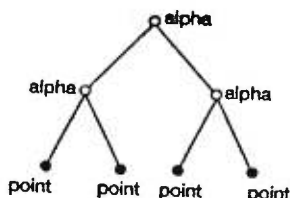
⁴⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 371.

⁵⁰ cf. OuLiPo, *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard,

l'ancêtre des «Livres dont vous êtes le héros». Cette contrainte est la Théorie des Graphes, notamment théorisée par l'oulipe Claude Berge. Dans *Graphes et Hypergraphes*, livre de théorie mathématique, il définit le graphe ainsi :

«D'une façon intuitive, un graphe est un schéma constitué par un ensemble (supposé ici fini) de points X_1, X_2, \dots, X_n , et par un ensemble de flèches reliant chacun de ceux-ci, et dénotées $1, 2, \dots, m$. Les points sont appelés les sommets du graphe, et les flèches les arcs du graphe»⁵¹.

Cette définition s'applique au conte de Queneau. Mais elle ne s'applique pas au *grand incendie de Londres*, qui est construit à partir d'un autre type de graphe, que l'on appelle communément «Arbre mathématique» et que l'on représente ainsi :



«Un arbre est par définition un graphe connexe sans cycles; c'est donc en particulier un 1-graphe. Une forêt est un graphe dont chaque composante connexe est un arbre; autrement dit, c'est un graphe sans cycles»⁵².

Cette métaphore arborescente est doublement reprise par Roubaud, qui présente *Le grand incendie de Londres* comme la première branche d'un projet de mémoire. 'Le grand incendie de Londres', entreprise non-complétée, serait cette

«Folio/Essais», 1973, p. 51 et 273.

⁵¹ BERGE, Claude, *Graphes et Hypergraphes*, Paris, Dunod, 1970, p. 3.

⁵² BERGE, Claude, *op. cit.*, p. 22.

forêt, l'arbre dont chacune des branches représente un arbre en lui-même, avec ses incises et bifurcations.

La structure du *grand incendie de Londres* emprunte également certains éléments à la Théorie Axiomatique de Bourbaki, expliquée dans le troisième volume du livre de *Topologie Générale*, les «Éléments de Mathématiques». Cette théorie est organisée autour de considérations de voisinage, d'ouverture ou de fermeture, elles-mêmes empruntées à la Théorie mathématique des Ensembles. Ces notions mathématiques sont principalement reprises dans le chapitre 5 du récit, «*Rêve, décision, «Projet»*». Roubaud le présente comme

«le seul à être conçu à l'avance comme un tout réfléchi, ce qui impose à la prose progressant, toujours, de ligne en ligne noires sans retours ni réfractions, à la prose «présente», des points de passage obligés, comme des *stations* dans la marche d'une méditation»⁵³.

Ce qui le différencie des autres chapitres. Car il est construit autour de 99 assertions, qui retracent, dans la mémoire mathématique de l'auteur, l'évolution de ce que devait être le roman *Le Grand Incendie de Londres*. Une telle structure n'implique pas nécessairement que Roubaud aurait dérogé de sa première contrainte d'écriture linéaire sans retours. Le principe de composition demeure toujours le même. Si Roubaud insiste sur la structure particulière de ce chapitre, il ne nous dit rien à propos des autres chapitres du récit. Et il semble évident, d'après les multiples contraintes, que le reste du récit demeure non pas nécessairement structuré, mais au moins imaginé, pensé. Parce que le principe de composition du récit, l'écriture sans aucune reprise, ne peut expliquer tous les différents renvois et les «points de passage

obligés» du chapitre 5 que Roubaud se permet d'introduire dans son récit. Ces renvois ne sont possibles que dans la mesure où la structure générale du récit avait déjà été planifiée.

Dans son énumération d'assertions, Roubaud affirme que «(51) Le *Projet* était un projet de mathématiques». Cependant, la mathématique était également subordonnée à la poésie, puisque le *Projet* en était d'abord un de poésie. Il explique comment ses deux formes se sont développées et ont coagulé «dans un couple, le *double* de deux maximes»; couple qui devait déterminer la structure générale du *Grand Incendie de Londres* :

Il y avait la maxime de la mémoire pour la poésie :

«(M) La poésie est la mémoire de la langue».

Et la maxime du rythme pour les mathématiques :

«(R) La mathématique est le rythme du monde»⁵⁴.

Ces maximes sont demeurées dans la structure actuelle du *grand incendie de Londres*. Elles justifient même la dernière – ou la première, selon le point de vue de l'analyse – des contraintes à l'œuvre dans le récit : les nombres de Queneau.

Bien que Roubaud révèle l'importance de ces nombres dans la structure du *grand incendie de Londres*, il ne précise pas comment ils structurent le récit :

«Ma raison numérogique [...] ne cesse jamais (...) de recueillir des nombres, des chiffres, sans cesse compte, additionne, soustrait, multiplie, divise (...); et elle décompose en facteurs premiers, en

⁵³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 191.

dispositions additives, en nombres de Queneau (les nombres de Queneau dont j'aurai à parler longuement, jouent beaucoup dans la construction de mon récit)»⁵⁵.

Un chiffre ou un nombre (la distinction est importante) sera «de Queneau» s'il respecte la définition suivante : la suite fondamentale de Queneau est une suite de nombres entiers «N» pour lesquels la Quenine (appellation oulipienne de la sextine, forme poétique du XIIIe siècle) de «N» existe. Les termes de cette suite sont les nombres de Queneau. Ces nombres n'ont pas été «inventés» par Queneau. Ils ont simplement reçu son nom à la suite de l'importante réflexion qu'il avait entreprise sur la sextine dans le cadre des travaux oulipiens.

«La sextine est une forme, un poème de six strophes, de six vers, terminés par six mots refrains qui obéissent à une permutation telle qu'une septième strophe reconduirait à l'ordre de la première»⁵⁶. Supposons que dans la première strophe, les mots refrains soient classés dans l'ordre suivant: 1,2,3,4,5,6. Dans la seconde strophe, ils seront ordonnés 6,1,5,2,4,3. En effectuant la même «permutation spirale» sept fois, nous retrouverons la strophe initiale à la septième permutation. Mais le lien entre sextine et quenine serait-il strictement d'ordre phonétique? Sûrement pas pour l'OuLiPo, qui a décidé de donner le terme générique de quenine à toute variation sextinienne⁵⁷.

La sextine étant la quenine de base, l'OuLiPo a imaginé tous les chiffres et

⁵⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 366.

⁵⁶ LARTIGUE, Pierre, *L'hélice d'écrire. La sextine*, Paris, Les Belles Lettres, «Architecture du verbe», 1994, p. 35.

⁵⁷ Le lecteur intéressé par ces questions consultera avec plaisir les numéros 65-66 de *La Bibliothèque Oulipienne* :

OuLiPo et Roubaud, Jacques, «N-ines, autrement dit quenines», «N-ine, autrement dit quenine

nombre pour lesquels la sextine/quenine est toujours valable. Ces nombres sont les nombres de Queneau : 1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41, 50, 51, 53, 65, 69, 74, 81, 83, 86, 90, 95, 98, 99 (la suite s'arrête actuellement à 99). Ces nombres ont également comme caractéristique de demeurer des nombres premiers lorsqu'ils sont insérés dans la formule mathématique $2N+1$.

Comme le signale Pierre Lartigue dans son essai sur la sextine, «Le petit peuple oulipien» ne pouvait trouver l'exercice plus potentiel et plus inspirant. Plusieurs d'entre eux s'y sont donc essayés, parmi lesquels on retrouve Jacques Jouet, Harry Mathews, Oskar Pastior, Georges Perec et Jacques Roubaud.

L'exercice de Perec sur la quenine se retrouve dans son recueil de poèmes *Alphabets*. Les onze poèmes en «C» sont en fait onze permutations des lettres e, s, a, r, t, i, n, u, l, o, c, organisées en quenine d'ordre 11.

Dans son recueil intitulé *Dors, précédé de Dire la poésie*, Roubaud s'attaque à une quenine d'ordre 9 pour la série de poèmes intitulée «Tombeau pour Pétrarque». Elle a cependant comme particularité d'être construite avec les 54 mots refrains des sextines de Pétrarque. Mais Roubaud ne s'est évidemment pas arrêté à cette seule utilisation de la sextine dans son œuvre. Il a également utilisé cette forme poétique dans la série des «Hortense», que Lartigue appelle génériquement la «sextine roman»; particulièrement dans *L'Enlèvement d'Hortense*, où la sextine figure le cheminement de l'assassin, en plus d'être révélée à la fin du roman sous forme de poème.

Mais dans *Le grand incendie de Londres*, il ne s'agit pas de considérer la quenine comme une contrainte qui déterminerait les permutations possibles du récit,

(encore)», *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 5, Paris, Le Castor Astral, 2000, p. 57 à 129.

mais bien, comme le dit lui-même Roubaud, comme une «passion numérolgique [qui] fait du nombre un nom propre»⁵⁸. Roubaud, avec ses chiffres et nombres, tout comme Perec d'ailleurs, situe son entreprise de mémoire dans les nombres; dans les nombres de Queneau, sa mémoire poétique et mathématique, et dans les dates concernant son projet et sa femme, sur lesquelles nous reviendrons plus en détails ultérieurement. Aussi, lorsqu'il pose les deux maximes qui devaient organiser son *Projet*, il est difficile de ne pas les restituer dans la structure oulipienne du *grand incendie de Londres*. «La poésie est mémoire de la langue» parce qu'elle s'est développée à travers différents niveaux d'une même langue et qu'elle en trace l'évolution. *Le grand incendie de Londres* devait être un *Projet* de poésie et de mathématique, projet totalisant qui «résumerait» l'histoire de la poésie à travers les siècles. Et le caractère rythmique du monde de la mathématique se retrouve dans ces nombres qui viennent chiffrer et structurer ce récit de mémoire de Roubaud.

Car c'est véritablement le rôle que ces nombres jouent dans le récit de Roubaud. Les deux premières branches du '**grand incendie de Londres**', *Le grand incendie de Londres* et *La Boucle*, comportent chacune 196 moments ou paragraphes, respectivement répartis de la façon suivante : 98 moments de récits, 65 incises et 33 bifurcations pour la première branche; 50 moments de récit, 81 incises et 65 bifurcations pour la seconde. Tous ces nombres sont évidemment des nombres de Queneau. Le nombre 196 se décompose en deux séries de nombres de Queneau, soit 2×98 et 14×14 . Dans chacun des chapitres du récit du *grand incendie de Londres*, Roubaud reprend un nombre de Queneau. Ces six chapitres comptent respectivement

⁵⁸ ROUBAUD, Jacques., *op. cit.*, p. 367.

14, 9, 18, 9, 39 et 9 moments, qui sont autant de nombres de Queneau. Dans les chapitres d'incises, les nombres sont les suivants : 6, 5, 3, 19, 18 et 14. Mais 19 n'est pas un nombre de Queneau. Est-ce à dire que la contrainte n'est plus valable? Absolument pas. Roubaud introduit simplement ici un élément très cher aux oulipiens, le clinamen.

Si la 'Pataphysique se voit comme l'origine du monde, la philosophie antique, avec Epicure en tête, voyait dans le clinamen l'origine de la vie. Selon lui, ce serait à partir de ce léger déplacement de l'atome que la vie existerait. L'OuLiPo a naturellement repris ce concept pour l'intégrer à ses travaux. Il est à noter que

«le clinamen fut [...] une donnée de départ de la réflexion oulipienne sur la littérature, avant de devenir un élément central des futures applications de la contrainte oulipienne chez Perec»⁵⁹.

Il demeure un déplacement, une inclinaison dans le système des contraintes oulipiennes, qui acquièrent ainsi un sens tout particulier. Le clinamen reposant sur un surgissement soudain du hasard (ce hasard qu'est la vie), l'intérêt qu'une telle idée a pu susciter chez les oulipiens n'est absolument pas un hasard. Car comment faire mieux, ou plus oulipien, qu'en introduisant la notion de hasard, mais consciemment?

Le clinamen est donc introduit dans le quatrième chapitre des incises. Le quatrième chapitre du *grand incendie de Londres*, comme nous l'avons signalé, est le plus autobiographique des six. Aussi ne sera-t-on pas surpris si Roubaud situe cette «erreur» à cet endroit de son récit. Car là où il se révèle un peu plus, il s'éloigne de son propos initial, soit le récit de l'échec du *Projet*. Et le fait que ce soit une incise souligne le caractère anecdotique du propos. On se rappellera que c'est dans ce même

chapitre d'incises que Roubaud introduit ses premières inversions de moments (§), qui sont d'autres manifestations du clinamen.

Les bifurcations sont également quantifiées par les nombres de Queneau. Elles comportent respectivement 9, 9, 11, 1 et 3 moments, qui sont encore des nombres de Queneau. Nous avons déjà parlé de l'inversion des deux premières bifurcations qui, étrangement, ont le même nombre de moments (d'où la possibilité de l'inversion, sans doute). De plus, il n'y a que cinq bifurcations, contrairement aux chapitres de récit et d'incises, tous deux au nombre de six. Et elles ne sont pas régulièrement réparties selon les chapitres de récit, contrairement aux incises. La seconde bifurcation se rapporte bien au second chapitre de récit. Tout comme la troisième trouve sa source dans le troisième chapitre. Mais la première se rapporte également à ce troisième chapitre, tandis que les quatrième et cinquième se réfèrent respectivement aux cinquième et sixième chapitres de récit.

Avant d'entrer dans la description de la «passion numérologique» de Roubaud, nous avons classé les titres des moments selon deux catégories, en fonction du début du moment et de l'identité de son titre. Selon ce classement, 137 des 196 moments ne débutaient pas comme leurs titres, tandis que 59 étaient identiques. Aucun de ces deux nombres n'est un nombre de Queneau. Mais la somme des chiffres de ces nombres sont des nombres de Queneau: $1 + 3 + 7 = 11$ et $5 + 9 = 14$. Si ces nombres n'ont de valeur que comme nombre de Queneau, il n'en demeure pas moins qu'ils sont significatifs pour Roubaud, étant donné sa «passion numérologique» et ses habitudes de compteur. Et si, comme chez Perec, les résultats

⁵⁹ BELLOS, David, *op. cit.*, p. 613.

de ces additions sont les fruits du hasard, il y a tout de même des hasards particulièrement structurants.

1.4 Conclusion

Comme nous avons pu le constater dans l'analyse de la structure des deux récits, les contraintes ne jouent pas exactement le même rôle. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, les contraintes ont un caractère presque ludique, tout en unifiant les deux récits par la mémoire. Tandis que *Le grand incendie de Londres* apparaît comme un véritable travail de structure mathématique et littéraire, donc oulipien. De plus, il répond à deux autres principes «parfois respectés par les oulipiens», qui sont «Les Principes de Roubaud» (au nombre de deux et nommés d'après leur concepteur). Le premier de ces Principes dit qu'un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte. Le respect du Principe de Queval, précédemment énoncé, n'empêche pas de respecter cette première règle de Roubaud. Car si ce dernier ne dévoile pas les contraintes du *grand incendie de Londres*, il en parle tout au long du récit, de façon détournée.

Le second Principe prétend qu'un texte écrit suivant une contrainte dont le modèle mathématique existe contient des conséquences de la théorie mathématique qui le crée. *Le grand incendie de Londres* répond encore à ce Principe, par le travail qu'il propose sur la linéarité du récit. Roubaud prétend écrire un récit linéaire, tout en s'efforçant d'éviter toute forme de linéarité dans sa structure oulipienne. La structure arborescente et constamment interrompue du récit ne peut que renverser cette impression. Ce récit est trop construit pour permettre une telle lecture. Et ce, malgré

l'insistance de l'auteur. C'est bien connu, le lecteur doit toujours se méfier des indices que lui propose l'auteur. Et il doit se méfier doublement si cet auteur est oulipien !

Perec, même s'il ne respecte pas «Les Principes de Roubaud», introduit, un peu à la manière des incises du *grand incendie de Londres*, des récits secondaires, qui renvoient à d'autres œuvres littéraires, quand ce n'est pas à son œuvre personnelle. Il n'y a pas de récit linéaire dans *W ou le souvenir d'enfance*. Le mouvement de balancier créé par les deux récits ne permet pas une telle lecture. Tout comme les jeux sur les chiffres et les signifiants renvoient constamment à un hors-texte, à d'autres récits potentiels. Dans *W ou le souvenir d'enfance* comme dans *Le grand incendie de Londres*, les contraintes structurent des récits, potentiels ou réels, tout en déconstruisant la linéarité première du récit.

Cette absence de linéarité, au-delà de son caractère structurant dans les récits, témoigne d'une dimension temporelle particulière de l'écriture. Comme nous l'avons démontré, ces deux récits sont construits dans le temps, à travers une écriture contrainte par le temps. Perec a publié le récit **W** en feuilleton, dans *La Quinzaine Littéraire*, entre la mi-octobre 1969 et le début d'août 1970, soit en un peu plus de neuf mois. Roubaud, de son côté, affirme écrire '**Le grand incendie de Londres**' au jour le jour, sans aucune reprise. Étonnamment, le travail sur la mémoire – puisque c'est de cela dont il s'agit – s'effectue dans le présent, l'immédiat, dans un espace qui n'est pas normalement celui du souvenir ou du passé⁶⁰. Dans ce présent parlant du

⁶⁰ En excluant la première partie de *W ou le souvenir d'enfance*, écrite essentiellement au passé, et dans laquelle le travail sur la mémoire demeure significatif.

passé, Perec et Roubaud introduisent un certain travail – les contraintes – sur la mémoire, qui permet de voir comment la mémoire travaille les récits. Car la mémoire est avant tout un travail d'écriture. Dans le chapitre suivant, nous tenterons de montrer le fonctionnement de cette mémoire, principalement autour du temps présent des récits et des concepts de double, d'oubli et de destruction.

Comme dans tout récit, le lecteur dépend de l'auteur. Et l'oulipien ne le sait que trop. Ce qui lui permet de déplacer le rapport entre lui et son lecteur. C'est justement dans ce déplacement, dans ce jeu, dans ce mouvement entre l'auteur et le lecteur, que l'entreprise de l'oulipien se situe. Ces inversions, omissions et redoublements sont autant de clinamens, qui viennent déconstruire la contrainte, sans toutefois toucher à la structure sémantique du texte. Elles s'inscrivent dans ce jeu que l'oulipien établit pour le lecteur, tout en introduisant des récits secondaires, des potentialités discursives. Ce sont donc, pour reprendre un autre écrivain-mathématicien (mais non-oulipien), des «chiffres à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché»⁶¹.

⁶¹ PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, «Folio», 1977, p. 183.

«C'est ici que les Romains s'empoignèrent ! ...
Au travail ! ... Au travail ! ...».
Archibald H.

«Je me souviens que, de toutes les formes que peut prendre
l'imagination, la mémoire est d'habitude la plus inerte».
Harry Mathews

«C'était [...] la première fois qu'il comprenait que la
mémoire est un lieu, un lieu réel que l'on peut visiter...».
Paul Auster

2 Entre le passé du souvenir et le présent de la mémoire

2.1 Introduction

Les contraintes oulipiennes, qu'elles soient mathématiques et/ou langagières, travaillent les récits de différentes façons. Elles peuvent porter sur la matière même du texte – les mots, comme nous avons pu le constater dans *W ou le souvenir d'enfance* – autant que sur la structure générale d'un texte comme *Le grand incendie de Londres*. Il y a cependant des différences de degrés dans les deux cas. *W ou le souvenir d'enfance* est moins «contraint» que *La Disparition* ou encore *Les Revenentes*, où la contrainte du lipogramme détermine le choix de chaque mot, pour ne pas dire de chaque lettre. En ce qui concerne *Le grand incendie de Londres*, les contraintes demeurent relativement marginales par rapport au texte et ce, malgré leur nombre. Elles n'ont pas le même rôle que dans *€*, où elles permettent à Roubaud de repenser la forme du sonnet et, ultimement, du recueil comme forme poétique.

Dans les deux récits qui nous intéressent, le travail des contraintes porte sur la nature même des textes, soit des récits de mémoire. Elles permettent de féconder la mémoire - celle que Frances A. Yates qualifie de naturelle et qui naît avec la pensée - tout en montrant comment travaille la mémoire artificielle, qui est stimulée par l'exercice. Mais avant de nous intéresser à la mémoire dans nos deux récits, il demeure préférable de se rappeler, par le récit de ses origines, ce qu'était, autrefois, la mémoire.

Il est généralement admis que la première source de l'art de la mémoire est le poète antique Simonide de Céos : le noble thessalien Scopas avait commandé un

éloge au poète Simonide. Ce dernier, à court d'inspiration pour traiter d'un sujet sur lequel il y avait peu à dire, inclut dans son éloge un passage à la gloire des Dioscures. Lors du banquet, Scopas accepta de payer la moitié de la somme promise à Simonide, prétextant que la seconde moitié de l'éloge ne le concernait pas. Ayant extrait le poète des lieux sous un faux prétexte, les Dieux se vengèrent et le toit de la maison s'écroula. Les invités furent broyés et leurs parents incapables de les identifier. Simonide, qui se rappelait où chacun des convives était assis, réussit à indiquer aux parents quels corps emporter.

Comme l'indique Frances A. Yates dans son essai intitulé *L'Art de la mémoire*, c'est grâce aux souvenirs qu'il avait de l'emplacement des convives qu'il réussit à identifier les victimes :

«Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont les lettres qu'on y trace»¹.

Si la mémoire a toujours été une faculté de l'esprit, elle fut surtout considérée comme une «technê»², un art de mémoire non pas au sens artistique du terme, mais bien au sens artificiel. Ce sont les Grecs qui auraient inventé cet art de mémoire, à partir de lieux et d'images qui impressionnent la mémoire. La nature de ces lieux et de ces images dont on veut se souvenir devient donc fondamentale. Les

¹ YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

² ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes*, Saulxures, Circé, 1993, p. 11. Le terme «technê» s'inspire de la racine grecque «tekhnê», qui signifie savoir-faire, habileté, en particulier dans le domaine de l'architecture.

lieux doivent être accessibles et ordonnés : accessibles pour être en mesure d'y ranger le plus d'images et de souvenirs possibles; ordonnés pour faciliter l'accès aux souvenirs, étant donné que la mémoire fonctionne par association. L'art de mémoire est un outil pratique créé notamment pour les acteurs, les orateurs ou les prédicateurs. Il est essentiel de le rendre le plus efficace possible.

Jacques Roubaud, dans *L'invention du fils de Leoprepes*, présente trois sortes de lieux - imaginaires, naturels et artificiels - qu'il emprunte au Frère Filippo Gesualdo Minor, dans son ouvrage intitulé *Plutosofia*. Un lieu imaginaire est, par définition, irréel. Il doit être imaginé par celui qui le choisit. C'est évidemment le moins efficace des lieux, car il peut lui-même être oublié, n'étant qu'une image. Le second type de lieu, naturel, se retrouve dans la nature, «dans l'Air, ou l'Eau, ou la Terre, un lieu de Plantes, d'Animaux, d'Oiseaux, de Pierres»³. Il est préférable au lieu imaginé, mais la quantité de possibilités, ainsi que la fragilité et la mobilité du lieu naturel le rendent à certains niveaux inefficace. Roubaud distingue un troisième type de lieu, artificiel, dont la principale caractéristique est d'être «un ouvrage d'art, formé par l'homme : un Palais, une Église, une Cité»⁴. Le Frère Filippo va même jusqu'à qualifier ces lieux de «parfaits». Selon lui, ils se construisent à partir d'une série de caractéristiques permettant à celui qui les utilise de les repérer aisément et d'emmagasiner le plus d'images possibles à l'intérieur des dits lieux.

Cette liste de caractéristiques, qui va de la situation géographique des lieux au respect d'un certain décorum dans l'association des lieux et des images, est en fait

³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 16.

⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 16.

un guide pratique pour la mémoire. À travers ces indications, l'homme parvient à utiliser plus efficacement sa mémoire, devenue ainsi - comme nous l'avons précédemment mentionné – artificielle ; d'où l'importance des lieux artificiels, déjà façonnés par l'homme. La mémoire, cette faculté de l'esprit née avec la pensée, acquiert un caractère artificiel lorsqu'elle est consolidée par l'exercice.

Paradoxalement, toutes ces caractéristiques des lieux de mémoire que Frère Filippo distingue, la proximité, le toucher, l'immobilité, l'invariabilité, le distinctif, le nombre, la diversité, la lumière, la taille, la solitude et la hauteur d'homme ont été oubliées, sinon mises de côté. Il en va de même pour les images que l'on place à l'intérieur de ces lieux : la disposition, l'éclairage, la gradation, le signalement et le respect d'un certain décorum dans l'association des lieux et des images ne sont plus considérés comme des étapes nécessaires dans le processus mémoriel. Ce processus, humain, est à distinguer de la mémoire divine des Grecs :

«Elle ne vise nullement à reconstruire le passé selon une perspective temporelle. La mémoire sacralisée est d'abord un privilège de certains groupes d'hommes organisés en confréries : [...] dans ces milieux de poètes inspirés la Mémoire est une omniscience de caractère divinatoire ; elle se définit comme le savoir mantique (pratique divinatoire), par la formule : ce qui est, ce qui sera, ce qui fut. Par sa mémoire, le poète accède directement, dans une vision personnelle, aux événements qu'il évoque ; il a le privilège d'entrer en contact avec l'autre monde. Sa mémoire lui permet de «déchiffrer l'invisible». La mémoire [...] est aussi et surtout la puissance religieuse qui confère au verbe poétique son statut de parole magico-religieuse»⁵.

Le poète était ainsi, comme l'explique Marcel Détiénne, un maître de vérité, le dépositaire de la parole sacrée, qui faisait l'économie du passé, du présent et du

⁵ DÉTIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce Archaïque*, Paris, La Découverte, 1990, p. 15.

futur. Cette mémoire sacrée a disparu et a été remplacée par ce que nous appelons une «faculté de l'esprit» ou une «mémoire naturelle», bien qu'elle ne le soit pas entièrement. L'exercice de la mémoire, à partir de techniques précises, a permis à l'homme de développer cette aptitude qu'il avait depuis toujours et a inversé le rapport existant entre la mémoire naturelle et la mémoire artificielle. Georges Perec et Jacques Roubaud s'inscrivent, par leurs récits, dans un rapport au temps et à l'écriture. Leur entreprise ne se situe pas au même niveau que celle des poètes antiques. Comme nous l'expliquerons plus en détails ultérieurement, ils tentent, par leurs récits, d'exhiber le travail du temps et de l'écriture.

Aujourd'hui, nous avons oublié ce qui faisait de cette opération naturelle une mémoire. Ce qui est tout à fait naturel, puisque la mémoire ne peut exister sans l'oubli. Comme le signale Roubaud, «l'art de la mémoire, en effet, n'a pas de sens s'il n'est pas, aussi, un art de l'oubli»⁶ (c'est Roubaud qui souligne). La mémoire et l'oubli sont deux éléments indissociables, qui ne se définissent pas par opposition mais bien par interaction.

Selon Tzvetan Todorov,

«La mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. La restitution intégrale du passé est une chose bien sûr impossible (...), et, par ailleurs, effrayante; la mémoire, elle, est forcément une sélection: certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés. C'est bien pourquoi il est profondément déroutant de voir appeler «mémoire» la capacité qu'ont les ordinateurs de conserver l'information: il manque à cette dernière

⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 27.

opération un trait constitutif de la mémoire, à savoir la sélection»⁷.

L'oubli occupe une place déterminante dans les récits de Perec et de Roubaud, justement par ce principe de sélection qui fait défaut aux ordinateurs. Car l'oubli, tout comme la mémoire, peut être volontaire. Il peut devenir, surtout dans le cas de Perec, un moyen de survie, une façon d'appréhender ce monde qui lui échappe. Mais il est d'abord et avant tout son état premier, le lieu où il se situe par rapport à ses souvenirs et à son identité. Après avoir examiné, dans chacun des récits, le rôle des lieux de mémoire et l'importance du présent de la mémoire, nous reviendrons plus en détails sur cette présence fondamentale de l'oubli.

2.2 Inspection des lieux

La sélection des lieux est fondamentale pour parvenir à organiser la mémoire; car les souvenirs peuvent surgir à n'importe quel moment et de n'importe quelle façon : «Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou ternes, futiles ou pesants. Mais rien ne les rassemble», écrit Perec au début du chapitre XIII de *W ou le souvenir d'enfance*. Ce que Perec cherche, c'est à les organiser en un possible récit, celui de son enfance. Roubaud, à plusieurs égards, cherche la même chose. Non pas son enfance, puisqu'elle ne lui a pas échappé de façon aussi radicale que chez Perec, mais une façon de fixer le temps, par le récit, afin de retrouver le souvenir précis de son immense *Projet* avorté – échoué – transformé – repris. Ces deux entreprises s'organisent donc, au départ, en fonction d'un certain nombre de lieux de mémoire,

⁷ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

qui vont permettre, comme le souligne Yates (et le Frère Filippo, et Roubaud, ...), de rassembler les souvenirs.

Les lieux sont essentiels à la mémoire, pour une raison naturelle que Quintilien avait observée bien avant Yates: chaque lieu suscite des associations dans l'esprit.

Les lieux de mémoire de Perec sont de différentes natures. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, nous pouvons en distinguer une multitude, parmi laquelle : l'île W (ou le récit), les projets (abandonnés) d'écriture de Perec : «Lieux» et «l'Arbre» (généalogie de Perec), ses photos de famille⁸, les prénoms utilisés par Perec dans les deux récits, la lettre «X» du chapitre 15 et ce symbole qu'il aurait réussi à décoder lorsqu'il était tout jeune :



Les propres souvenirs de Perec, qu'il commence à raconter dès le quatrième chapitre (soit le second chapitre autobiographique), ne sont pas à proprement parler des lieux. Ce sont des images, qui impressionnent la mémoire. Elles ne se rattachent pas directement à des situations mémorielles comme les lieux. Ce qui ne veut pas dire que ces souvenirs ne sont pas importants, bien au contraire. Le travail de déconstruction des souvenirs de Perec, tout comme celui de reconstruction des souvenirs de Roubaud (dans les «insertions» du *grand incendie de Londres*), demeure fondamental. Mais il ne concerne pas directement les lieux.

⁸ Ces photos, déposées dans le «Fonds Perec» à la Bibliothèque de l'Arsenal, ont été reproduites dans plusieurs ouvrages critiques cités en bibliographie.

Les lieux de mémoire de Roubaud, dans *Le grand incendie de Londres*, peuvent être répertoriés en suivant le déroulement de l'écriture du récit (à ne pas confondre avec les possibilités de lecture du récit, examinées au précédent chapitre). Cependant, il est tout aussi improbable que pour *W ou le souvenir d'enfance* de distinguer la totalité des lieux utilisés par Roubaud. Là n'est pas notre ambition. Il s'agit plutôt d'identifier les principaux, identification qui permettra une meilleure compréhension des récits. En reprenant chacun des six chapitres du texte de Roubaud, on retrouve ses six principaux lieux de mémoire : les photographies d'Alix⁹, le *Rêve* (qui mènera à la *Décision* et au *Projet*, tous deux expliqués au chapitre 5 du récit), la gelée d'azeroles (l'enquête auprès de sa famille), l'autoportrait, le souvenir du *Projet* et enfin Londres.

En comparant les deux récits, on ne peut faire autrement que de reconnaître les ressemblances entre les lieux perecquiens et roubaldiens : le rêve, les photos et l'enquête familiale sont autant de points focaux communs aux deux récits. Ce qui ne signifie pas qu'ils sont de la même nature. Selon la typologie du Frère Filippo, les lieux perecquiens et roubaldiens sont imaginaires ou artificiels. Cependant, certains de ces lieux semblent doublement caractérisés, dans la mesure où ils se modifient légèrement durant les récits. Il est important de bien comprendre qu'un lieu imaginaire ne *devient* pas artificiel. Mais il peut en prendre l'apparence.

L'autoportrait de Roubaud dans *Le grand incendie de Londres* est le seul lieu pouvant être considéré comme imaginaire. En effet, ce lieu n'existe que dans

⁹ Ces photos, avant d'être utilisées par Roubaud dans son récit, ont d'abord été commentées dans *le Journal (1979-1983)* d'Alix, dont la référence se trouve en bibliographie.

l'imagerie de l'auteur et il n'est pas vraiment réutilisé dans d'autres textes de Roubaud (*La Boucle*, *Mathématique :* et *Poésie :*, les deuxième, troisième et quatrième branches du '**grand incendie de Londres**', sont évidemment des exceptions). Dans les incises et les bifurcations, il est bien le sujet de quelques transformations, mais ces dernières ne modifient que la structure du texte et non la mémoire.

Les lieux artificiels des deux récits sont les photos de Perec et d'Alix, la lettre «X» du chapitre 15 de *W ou le souvenir d'enfance*, la gelée d'azeroles et Londres. Les photos décrites par Perec dans les chapitres autobiographiques de son récit sont probablement la source la plus importante de ses souvenirs, même s'il modifie constamment son récit. Il utilise ses photos comme un enfant qui se raconte des histoires avec l'aide d'images ou de dessins (ce qu'il fait au chapitre VIII). Comme il n'a pas de souvenirs d'enfance, ces photos deviennent sa principale référence historique en ce qui concerne ses parents. Nous savons, de plus, qu'elles ont été utilisées comme source d'informations dans plusieurs autres de ses livres, ce qui leur donne une certaine pérennité.

Les photos d'Alix, principalement celles prises à Fès en avril 1980, servent à Roubaud «d'exemple et de modèle, en même temps que de souvenir et de soutien : modèle de quelque chose qu'autant, au moins, que la *mémoire* incertaine d'elle-même, évanouissante, [il] voudrait «prendre»¹⁰ en prose»¹¹. Elles sont un moyen parmi plusieurs autres d'accéder aux souvenirs; et contrairement à Perec, Roubaud a

¹⁰ Les guillemets et l'italique sont dans le texte de Roubaud.

¹¹ ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1989, p.19.

un réel souvenir de ses photos, ce qui en fait des lieux de mémoire beaucoup plus fiables, si ce n'est plus efficaces.

Au précédent chapitre, nous avons tenté d'expliquer un certain nombre de contraintes à l'œuvre dans chacun des deux récits. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, plusieurs de ces contraintes portaient sur des lettres ou des mots. Une de ces lettres, le «X», joue un rôle bien particulier, non seulement dans ce récit mais dans toute l'œuvre de Perec ; notamment dans *La vie mode d'emploi*, où elle vient détruire tout le projet de Bartlebooth. Dans le récit qui nous intéresse, cette lettre est le «point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique [...] dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de [son] enfance»¹². Ces symboles vont de la croix gammée à l'étoile juive, en passant par l'abréviation de *Schutzstaffel*, les S.S. Mais cette lettre est aussi, comme le dit Perec, le signe de l'ablation, le signe du manque. Et Perec se trouve toujours dans cette absence, que ce soit à propos de ses souvenirs, de sa famille ou, ultimement, de son identité. Ce qui explique sans doute l'importance de cette lettre dans son imaginaire et dans sa mémoire.

Dans le troisième chapitre du *grand incendie de Londres*, «Prae», dont le titre est repris d'un roman du Hongrois Szentkuthy, «roman (...) qui raconte les préliminaires au roman qu'il ne sera pas, 'avant-roman' d'un roman non écrit»¹³, Roubaud raconte certains événements qui correspondent en réalité à «l'exploration des préliminaires au 'grand incendie de Londres'»¹⁴. Dans ce chapitre, il évoque le

¹² PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, «L'Imaginaire Gallimard», 1995 [1975], p. 106.

¹³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 377.

¹⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 377.

souvenir de la préparation de la gelée d'azeroles chez ses parents. Décrite comme un art, cette expérience nécessite, semble-t-il, une patience et un doigté particulier. Il existe, dans cet art, un instant décisif où la gelée *peut être*, instant que Roubaud identifie par le *test du frisson*. À partir de ce bref récit, Roubaud retrace ses origines familiales ainsi que les origines de son *Projet*. Il raconte également certains moments de la fin de la vie d'Alix, tout en citant des extraits de son journal. Mais ce lieu demeure fondamental dans son récit parce qu'il incarne, en quelque sorte, toute l'entreprise de *récit de mémoire* de Roubaud :

«J'ai aimé, je l'avoue, cette singularité presque invisible, concentrant dans un orgueil de couleur et de saveur une mémoire à la fois familiale et collective, silencieusement. Et je m'imagine un peu la préparation de la prose comme celle de la gelée d'azerole : les fruits sont les instants; la cuisson, la mémoire, et dans la voix qui incline le déroulement des phrases je guette avec impatience, inquiétude, incertitude, l'apparition, si hasardeuse, du *frisson*»¹⁵.

Le dernier lieu artificiel d'importance est en réalité celui qui correspond le plus à la définition qu'en donne le Frère Filippo : Londres. Il est également le point de départ ainsi que l'aboutissement du *grand incendie de Londres*. Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, le récit de Roubaud est le résultat d'une longue démarche entamée il y a plus de trente ans (en décembre 1961) par un rêve se déroulant à Londres. Si la quasi-totalité du récit a été écrite en France, le sixième chapitre, de l'aveu de son auteur, a été écrit lors d'un voyage à Londres en 1984. Cette ville, où «les souvenirs ne sont pas [...] omniprésents»¹⁶, est un lieu de mémoire fondamental pour Roubaud qui s'y rend, périodiquement, depuis plusieurs

¹⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 233.

années. Au sixième chapitre, il vient suspendre ce parcours de mémoire - qui n'est pas encore terminé puisque '**Le grand incendie de Londres**' n'est pas complété - par cette passion de la solitude qu'il avait décrite au chapitre 4 :

«Je viens là, et j'y viens, en quelque sorte, pour rien. Avant toute description de mon usage de Londres, c'est cela qu'il me faut dire, ce vide tranquille, cette vacuité. Je dispose du temps entier, du lieu entier, nul ne me parle qu'au hasard, nul n'a rien à me demander, à me dire. Je suis dans une solitude volontaire, provisoire, absolue, absolument sans angoisse. Je passe des heures insipides, pas heureuses mais entièrement non malheureuses, des heures de couleur vague, tiède, *ternes* (...)»¹⁷.

Tous les autres lieux ont un caractère particulier. Le récit initial de **W** ainsi que le récit du rêve de Roubaud sont imaginaires. Ils n'ont pas la même stabilité qu'un lieu artificiel. Roubaud insiste d'ailleurs abondamment sur la fugacité du rêve au chapitre 5. Mais ce sont les sources «d'ouvrages d'art formés par [des] hommes». Une fois écrit, le rêve disparaît mais son récit demeure. Il disparaît parce qu'il n'est plus dans l'espace de la mémoire mais dans celui du récit. Ce récit, comme œuvre d'art, devient alors un lieu relativement fixe dans lequel il est possible de puiser des images.

En reprenant la typologie de Frère Filippo, **W** apparaît comme un lieu imaginaire. Perec le dit d'ailleurs très tôt dans son récit :

«À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait «W» et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance»¹⁸.

¹⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 14.

Perec a successivement inventé, oublié, redécouvert et raconté cette histoire, le souvenir de ce lieu fondamental dans son récit et pour sa mémoire. Ce lieu imaginaire, comme le décrit le frère Filippo, est fragile, tout en étant pour Perec, étant donné sa situation familiale et mémorielle, d'une étonnante efficacité. Il permet à Perec de raconter le récit de sa mémoire, le récit de ces souvenirs qu'il a perdus. Les lieux, dans ce cas-ci imaginaires, peuvent se modifier tout en demeurant la source fixe de vastes réseaux de souvenirs.

Il en va de même pour les projets d'écriture de Perec («Lieux» et «L'Arbre») et le souvenir du *Projet* de Roubaud. Ce *Projet*, tel que nous l'avons expliqué au précédent chapitre, est la base de tout le récit de Roubaud (qui, ne l'oublions pas, doit s'échelonner sur (au moins) six livres). Survenu après le *Rêve* et la *Décision*, il fait figure de *grand œuvre* dans la démarche de Roubaud et rassemble ses principales passions : la poésie et les mathématiques. Mais il n'a pu être, comme l'auteur nous l'explique au chapitre 5. Le texte du *Rêve* est présenté au début de ce chapitre comme la source première de toute cette entreprise :

«Dans ce rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé, dans la rue grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais élucider le mystère, après de longues recherches. Je me souviens d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. En m'éveillant, j'ai su que j'écrirais un roman, dont le titre serait le Grand Incendie de Londres, et que je conserverais ce rêve, le plus longtemps possible, intact. Je le note ici pour la première fois. C'était il y a dix-neuf ans»¹⁹.

À partir de ce texte – qui diffère légèrement d'une autre version du *texte du Rêve*, présentée dans le §11 du premier chapitre – Roubaud insiste davantage sur les

origines de son *Projet* en le déconstruisant de façon logique et mathématique, à l'aide de *maximes*, qui deviendront par la suite des *assertions*. S'il n'a jamais vu le jour, ce n'est que dans sa forme initiale. Car ce que nous lisons est étroitement lié au *Projet* et au souvenir qu'en conserve Roubaud. Ce souvenir, étant à la fois lieu de mémoire et mémoire, occupe une place déterminante dans la structure générale du récit. Comme le *Rêve*, il est imaginé par Roubaud. Comme le *Rêve*, il devient un moyen d'accéder à un langage, qui est la mémoire.

Les projets de Perec, quant à eux, sont devenus, après la publication de *W ou le souvenir d'enfance*, une source inépuisable de références mémorielles, à laquelle il se réfère constamment dans son œuvre. Le projet «Lieux», que Perec expose en détails dans *Espèces d'espaces* et qui devait s'étendre sur une douzaine d'années, a existé entre le 27 janvier 1969 et le 27 septembre 1975²⁰. Sur les 288 enveloppes originellement prévues, Perec en a accumulé seulement 133. Mais de ce lieu-projet initial non-publié sont nés les textes suivants (entre autres) : *Lieux où j'ai dormi*, «La rue Vilin»²¹, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* et *W ou le souvenir d'enfance*, dans la mesure où il fait partie de cette vaste entreprise autobiographique dont «Lieux» était le point de départ. Dans chacun des cas, on retrouve cette même présence de lieux de mémoire qui ont marqué Perec à différents moments de son existence, et qui lui permettent de retrouver différents souvenirs.

¹⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 150.

²⁰ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, «L'Espace Critique», 1973, p. 76-77.

²¹ PEREC, Georges, «La rue Vilin», *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXe siècle», 1989, p. 15 à 31.

Enfin, il y a les prénoms perecquiens et ce signe qu'il a appelé «gammeth» ou «gammel». Les mots ou symboles vont subir, dans toute son œuvre, une infinité de modifications lexicales, pour établir un immense réseau de lieux et/ou liens mémoriels et de signifiants littéraires. Selon Roubaud,

«le rôle des lieux de mémoire est d'effectuer une stabilisation, de permettre le mouvement des images mais dans un système géométriquement repéré où ils se situeront comme 'micro événements' adressables»²².

C'est le travail que les deux écrivains font sur leurs souvenirs qui transforme ces lieux. Une fois qu'ils sont présentés et utilisés comme points de départ pour de longs récits, ils acquièrent ce caractère moins éphémère qui est propre aux lieux artificiels.

Il existe évidemment une foule d'autres lieux de mémoire dans chacun des deux récits, sur lesquels nous n'insisterons pas, sauf un en particulier. Nous ne l'avons pas mentionné précédemment parce qu'il n'est jamais présenté comme un véritable lieu de mémoire. Pourtant, en se référant à la définition que Roubaud donne du lieu artificiel, ce lieu apparaît comme le parangon du lieu de mémoire: le langage.

En effet, le langage est le lieu d'origine de tout récit, de toute histoire. Et le langage est mémoire. Parce que la mémoire est un travail d'écriture. Elle est cette faculté qui permet l'écriture, et ultimement le récit. Georges Perec et Jacques Roubaud sont dans la mémoire de l'Homme étant donné qu'ils sont dans le langage. Ils sont dans la «mémoire pour les mots»²³. Yates dit que «les images en elles-mêmes

²² ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes*, p. 76.

²³ Cette mémoire est expliquée dans l'*Ad Herennium*, ce manuel pratique anonyme qui est considéré, avec Simonide de Céos et Cicéron, comme la troisième source sur l'art de la mémoire antique.

rappellent la mémoire des «choses» et les inscriptions qu'on y mémorise constituent une «mémoire pour les mots» au sujet des choses»²⁴. Perec et Roubaud, par les mots, accèdent à la mémoire des choses et à des souvenirs, qui vont rendre leur mémoire opérante. C'est-à-dire qu'ils doivent, l'un comme l'autre, repenser la mémoire pour l'actualiser dans un présent qui leur permettra de l'utiliser. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec tente de retrouver sa mémoire en déconstruisant les lieux de mémoire et les souvenirs auxquels il a accès. Roubaud, de son côté, structure sa mémoire comme des formules mathématiques. Son art de mémoire est mathématisé.

Si la langue demeure le principal lieu de mémoire pour Perec et Roubaud, elle joue ce même rôle dans notre démarche, qui est essentiellement un travail, écrit dans et sur la mémoire. Et comme ce travail s'inscrit au présent dans les deux récits, il nous apparaît important d'explorer cette double dimension de la mémoire, soit le caractère fondamentalement actuel ou vivant de la mémoire en tant que manifestation du passé.

2.3 Le présent de la mémoire

Un des éléments les plus récurrents dans les différents arts de la mémoire est certainement l'ordre, ou ce que Roubaud nomme successivement la «disposition» et la «gradation». Il était déjà important pour Simonide, pour qui «l'ordre des lieux [conservait] l'ordre des choses»²⁵. Mais qui dit ordre ne dit pas nécessairement chronologie. En effet, les récits de Perec et de Roubaud sont ordonnés de façons bien

²⁴ YATES, Frances A., *op. cit.*, p. 135.

différentes. En excluant la première partie autobiographique, *W ou le souvenir d'enfance* est certainement un récit plus chronologique que *Le grand incendie de Londres*. Parce que Perec cherche véritablement son passé. Il est, tout au long de cette première partie, dans l'oubli ; même s'il évoque deux souvenirs dans le chapitre IV : ce symbole rappelant une lettre hébraïque nommée «Gimmel» et l'épisode de la clé en or. Ces souvenirs, il les déconstruit aussitôt, en leur apportant plusieurs précisions contradictoires.

L'ordonnance du récit joue évidemment sur sa temporalité. Dans son livre sur Perec, Claude Burgelin distingue quatre temporalités différentes (à l'œuvre dans *W ou le souvenir d'enfance*), qu'il ordonne ainsi :

«L'ordre du récit est singulièrement suggestif, puisqu'il met face à face en une sorte de miroir opaque le temps *un* (l'enfance avec la mère, 1936-1942) et le temps *quatre* (la mission assignée d'aller chercher W et son identité) et, d'autre part, le temps *deux* (les points de suspension de Villard, 1942-1945) et le temps *trois* (le fantasme olympique, 1946-1950), obligeant à une lecture qui respecte le déroulement diachronique (le cheminement d'une histoire) et, en même temps, en modifie l'éclairage par cette façon d'élaborer l'histoire d'un cheminement»²⁵.

Le temps *un*, bien qu'il soit le plus ancien du récit, fait intervenir d'autres souvenirs que les deux mentionnés par Perec. Et il n'est pas vraiment chronologique, contrairement au temps *deux*, dans la mesure où l'auteur passe du présent au passé pour corriger ou modifier un certain nombre d'éléments mémoriels. Dans cette première partie, les souvenirs sont absents ou transformés au point où ils perdent pratiquement toute véracité. Pour les retrouver, Perec doit retracer sa propre histoire,

²⁵ YATES, Frances A., *op. cit.*, p. 14.

²⁶ BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, «Les Contemporains», 1988, p. 170.

ce qu'il parvient à faire dans la seconde partie du récit (le temps *deux*). Ce récit d'enfance se situe après les points de suspension entre parenthèses, «ces *points de suspension* auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture»²⁷. Après ce moment fondamental dans le récit, Perec retrouve ses souvenirs : «Désormais les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble»²⁸. N'étant plus complètement dans l'oubli, il est possible pour Perec de raconter son enfance, tout en établissant un lien plus étroit entre ce récit et le récit fictionnel.

Si la chronologie est très présente dans le récit de Perec, elle n'est pas absente du *grand incendie de Londres*, bien au contraire. Roubaud ordonne son récit à partir de sa structure particulière (un récit avec incises et bifurcations) et d'une série de lieux de mémoire, de laquelle nous avons déjà extrait quelques exemples signifiants. De cette structure se dégage un *sens* particulier, un *ordre* qui est celui du récit. La seule véritable chronologie roubaldienne est celle de l'écriture du récit, qui se fait au jour le jour, sans reprise:

«Lieu où se dépose, à l'état naissant et brut, cette prose, les lignes noires, puis les pages, avec leurs direction et disposition serrées de lignes, les bandes horizontales surmontées d'un peu de rouge et de vert soulignés de blanc, en sont aussi le registre chronologique : j'y mesure la progression et, silencieusement, les arrêts, interruptions marquées seulement du saut des dates»²⁹.

Roubaud parle d'un ordre de l'écriture et non de celui du *grand incendie de Londres*, qui est déterminé par la structure de l'arbre mathématique. Et il ne

²⁷ PEREC, Georges, *op. cit.*, 4e de couverture.

²⁸ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 93.

²⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 22.

retranscrit qu'un nombre limité de dates, reliées à certains souvenirs précis, comme celles entourant le rêve, qui est le point de départ du récit. Les deux seules dates figurant dans les titres des paragraphes sont celles du 1er §, qui introduit le moment initial du récit, et du 90e §, qui débute le dernier chapitre du récit, écrit avant la mise en marche du *grand incendie de Londres* et qui se situe, précisément, à Londres. Mais ce chapitre a tout de même un statut particulier, étant donné qu'il a été écrit avant les cinq autres chapitres.

Si l'ordre est très important pour Perec et Roubaud, c'est parce qu'ils cherchent l'un comme l'autre à fixer le temps, par leurs récits, dans le moment présent ; pour ramener les souvenirs au présent et les rendre accessibles. Dès les premières pages de son récit, Roubaud insiste sur cet aspect de la narration. Selon lui, il est fondamental de raconter le passé comme quelque chose qui devient présent, qui s'actualise dans et par le souvenir. Parce que le langage est mémoire.

À propos de cette dualité de la mémoire entre le passé et le présent, Bergson affirme que « nous n'allons pas du présent au passé, de la perception au souvenir, mais du passé au présent, du souvenir à la perception »³⁰. Tout le projet de Roubaud se situe dans ce va-et-vient mémoriel. Sa mémoire prend toute son ampleur dans le moment présent du récit, dans la mise en mots du souvenir. Une fois devenu image, ce dernier est actualisé. Ce passage entre le passé et le présent se trouve inversé dans *W ou le souvenir d'enfance*, parce que Perec est dans l'oubli. Étant donné qu'il n'a pas de souvenirs, il n'a pas accès à son passé, ni même au temps passé. C'est par l'écriture, dans l'instant présent du récit (le récit autobiographique et non pas *W*), qu'il parvient

³⁰ DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 60.

à retrouver les souvenirs de son enfance. Mais contrairement à Roubaud, il n'intervient pas dans son récit pour situer ce temps présent. Comme c'est le seul temps auquel il a accès, il ne le remet pas en question (contrairement au passé). Les multiples ajouts, corrections et précisions de la première partie jouent ce rôle de déconstruction des souvenirs.

Roubaud, dans *Le grand incendie de Londres*, déconstruit le présent en deux temps, soit celui de l'écriture et celui de la lecture, «qui n'est, en fait, déjà plus du tout le même que celui qui s'affirme avec assurance (...) aux quelques lignes (déjà anciennes, elles), de mon «Avertissement» »³¹. Cette conception du temps est relative à la nature même du livre de Roubaud, qui, rappelons-le, est le constat de l'échec du *Projet* (tout en étant un récit de mémoire, un texte oulipien, à caractère autobiographique...). Le temps de la narration devient donc important au-delà de l'organisation de la mémoire.

L'utilisation du présent dans les deux récits renvoie à la théorie du temps de saint Augustin. Cette théorie repose sur deux apories, soit celle de l'être et du non-être du temps et celle de la mesure du temps. Saint Augustin prend comme point de départ l'argument sceptique qui prétend que

«le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas. Et pourtant, nous parlons du temps comme ayant de l'être : nous disons que les choses à venir seront, que les choses passées ont été et que les choses présentes passent»³².

De ce paradoxe naît celui de la mesure du temps, que Roubaud reprend dans

³¹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 47.

³² RICOEUR, Paul, *Temps et récit I-L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 25.

son récit, et qui n'est certes pas étranger au texte de Perec. Saint Augustin dit qu'on ne peut mesurer que ce qui est, dans le présent. Le futur et le passé sont considérés comme des qualités temporelles, associées aux choses. Après avoir établi la mémoire comme le destin des choses passées et l'attente comme le destin des choses futures, il pose le temps comme un élément triple : le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Il les situe ensuite dans l'âme, qui est selon lui la seule dimension humaine capable de mesurer le temps.

En substituant la notion de passage, de mouvement, à celle du présent, saint Augustin parvient à mesurer le temps. Grâce à la dialectique des trois présents, il lui est possible de percevoir le temps comme une certaine distension, qui serait en fait centrée dans l'âme et qu'il appelle *distensio animi*. Ce concept, à partir duquel il arrive à résoudre l'énigme de la mesure du temps, saint Augustin le rattache à la dialectique des trois présents, qui lui permet de résoudre l'aporie de l'être et du non-être du temps.

Dans le projet de mémoire de Roubaud, '**Le grand incendie de Londres**', on retrouve ce triple présent augustinien ; non pas dans la première branche, *Le grand incendie de Londres*, où il n'est fait aucune mention de saint Augustin, mais dans la seconde, *La Boucle* :

«Il y a presque toujours, il me semble, dans le présent perpétuel du souvenir, lieu de la trinité augustinienne «présent du passé, présent du présent, présent du futur» (le futur est avant tout une réminiscence, ou même simplement un souvenir), une incertitude irréductible sur les positions respectives de l'avant et de l'après»³³.

Roubaud propose un récit de mémoire, écrit au présent, qui rend présent à

l'esprit (ou à l'âme) ce qui a été (les souvenirs) et ce qui sera (la suite de l'écriture du récit et la solution projetée du '**grand incendie de Londres**'). Perec, quant à lui, est limité par le présent de son récit – du moins dans la première partie - étant donné qu'il n'a pas accès au passé. Mais ce présent rappelle étrangement le *présent du passé* augustinien. Il joue du moins ce rôle dans *W ou le souvenir d'enfance*, dans ce que Claude Burgelin a appelé le temps *un* et le temps *deux*.

Le présent de la narration joue aussi un rôle de contraction du temps, en plaçant les souvenirs non dans la durée mais dans le moment présent. Et ici il est important de distinguer la durée du récit de la durée de la lecture. C'est évidemment la première qui est modifiée par le présent. Surtout dans *Le grand incendie de Londres*. Roubaud raconte son projet en le sortant de son temps réel pour le ramener au présent de la narration. Perec fait pratiquement la même chose. Mais comme son récit est moins long et que ses souvenirs sont moins nombreux que ceux de Roubaud, l'effet de contraction est moins déroutant à la lecture.

Dans son autoportrait, Roubaud reprend cette idée lorsqu'il parle de ses activités de solitaire. Lorsqu'il écrit – ce qui demeure une de ses principales activités de solitaire, même si l'écriture n'est pas présentée comme telle – il dit être possédé par le temps. Tandis qu'en marchant (sa principale activité), il parvient, avec son habitude de compter ses pas (troisième activité de solitaire), à le convertir en «espace de parcours»³⁴. Ce faisant, il déconstruit (pour ne pas dire détruit) la mesure du temps réel en temps personnel ou intime, déplaçant son étendue, modifiant ainsi sa réalité.

³³ ROUBAUD, Jacques, *La Boucle*, Paris, Seuil, 1993, p. 26.

³⁴ ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 289.

Selon Bergson, cette contraction du temps est ce qui relie la durée à la mémoire :

«La durée est essentiellement mémoire. Or, cette identité de la mémoire avec la durée, [on] la présente toujours de deux façons : “conservation et accumulation du passé dans le présent” [...] “La mémoire sous ces deux formes, en tant qu’elle recouvre d’une nappe de souvenirs un fond de perception immédiate, et en tant qu’elle contracte une multiplicité de moments” »³⁵.

Voilà probablement ce qui résumerait le mieux le travail de la mémoire dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans ‘**Le grand incendie de Londres**’³⁶. La coexistence des souvenirs est ce qui vient actualiser la mémoire dans les deux récits. Mais c’est aussi ce qui la rend difficile à saisir.

Chez Perec, cette coexistence se présente surtout sous la forme de répétitions et de reprises des souvenirs. Il y a évidemment les deux premiers souvenirs, que Anne Roche qualifie de «dénaturés»³⁷, parce qu’ils sont soumis à de multiples corrections et transformations. Mais il y a aussi ce souvenir fondamental pour Perec : le moment de son départ pour Villard-de-Lans. Il est important parce qu’il rejoint les temps *un* et *deux* du récit. Ce souvenir, Perec le raconte au moins trois fois : au début du chapitre VIII (p. 41) ; dans ce même chapitre où il reprend ce texte qu’il a écrit sur sa mère une quinzaine d’années avant l’écriture de *W ou le souvenir d'enfance* (p. 48) et dans le chapitre X (p. 76). Cependant, il n’y a que la première version qui est écrite au présent. Les deux autres sont écrites au passé, avec quelques remarques, insérées ici et là, au présent. Dans ces deux versions, Perec est moins affirmatif que dans la

³⁵ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Le titre général de l’entreprise de Roubaud est ici préférable, étant donné que cette remarque ne concerne pas uniquement la Branche 1 : *Le grand incendie de Londres*.

première. Il nuance certains passages, quand il ne les remet pas complètement en question à partir du témoignage de sa tante. Le travail des souvenirs ici reprend cette notion de la durée chez Bergson :

«On doit exprimer de deux manières la façon dont la durée se distingue d'une série discontinue d'instantants qui se répéteraient identiques à eux-mêmes : d'une part, "le moment suivant contient toujours en sus du précédent le souvenir que celui-ci a laissé" ; d'autre part, les deux moments se contractent ou se condensent l'un dans l'autre, puisque l'un n'a pas encore disparu quand l'autre paraît. Il y a donc deux mémoires, ou deux aspects de la mémoire indissolublement liés, la mémoire-souvenir et la mémoire-contraction»³⁸.

Le moment bergsonien peut ici être associé à la première version du souvenir de Perec, qui va se contracter. La mémoire-souvenir, c'est l'instant du souvenir, alors que la mémoire-contraction se retrouve dans les versions ultérieures des souvenirs, avec tous leurs ajouts et corrections.

Dans *Le grand incendie de Londres*, la mémoire-contraction se manifeste de deux façons : par l'écriture au jour le jour (au présent) et par la présence des incises. En fixant le temps de l'écriture ainsi que le temps grammatical, Roubaud modifie le temps de la mémoire, en le rapprochant de lui le plus possible. Si la mémoire ou les souvenirs sont inaccessibles, parce que essentiellement fuyants, la prose de la mémoire, elle, demeure :

«*Cela* devient le souvenir, traînant l'image affaiblie du souvenir premier, devenu seulement lignes. La prose, *cette* prose, devient la source de mes souvenirs. Un à un elle les remplace. Elle tend à être

³⁷ ROCHE, Anne, *W ou le souvenir d'enfance de G. P.*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1997, p. 70.

³⁸ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 45-46.

la seule mémoire. Sa fin est d'être la seule mémoire»³⁹.

En ce qui concerne les incisives, qui sont essentiellement des développements de la partie *récit* du livre, elles sont ces moments (à prendre à la fois dans le sens roubaudien et bergsonien) qui permettent la contraction de la mémoire. Car bien qu'elles servent à développer davantage certains éléments du livre, ces informations supplémentaires s'insèrent à des moments précis du récit. Ce sont des lieux concentrés ou contractés dans le récit. Roubaud va même plus loin, lorsqu'il parle des *moments* numérotés de son récit :

«Ces moments sont des moments de méditation, donc de mémoire, où tout exercice de la réflexion, de l'intelligence, de l'imagination est subordonnée à la mémoire ; ils sont des moments de «*non-being*» de 'non-vie' ; ou 'non-être'»⁴⁰.

Ces moments, fixés dans un lieu immobile (son bureau) et un temps continu qui ne change jamais (le matin très tôt), ont une durée méditative et une durée de prose. Ainsi, dans le temps suspendu de la nuit (qui n'est pas encore le jour nouveau) où il écrit, il lui est possible de passer d'un moment à un autre de façon discontinue, ce qui va contre la continuité temporelle du récit.

2.4 La dualité de la mémoire

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* sont des récits qui cherchent, chacun à leur façon, à faire l'économie du passé et du présent de la

³⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁰ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 316.

mémoire. Mais «l'ombre poussiéreuse de l'oubli»⁴¹ vient déplacer cette tentative dans un autre lieu, difficile à cerner ou à atteindre. Ce lieu, c'est celui de la dualité de la mémoire. Perec et Roubaud présentent toujours la mémoire comme une entité double. Il y a évidemment la mémoire et l'oubli, dans son rapport fondamental et formel avec la destruction des souvenirs (surtout chez Roubaud), mais aussi le fait que chaque récit présente un lien amoureux, une présence féminine parfois obsédante dans la mémoire : chez Perec ce lien se situe entre lui et sa mère, tandis que Roubaud l'établit avec sa femme Alix, décédée deux ans avant le début de l'écriture du *grand incendie de Londres*. Nous reviendrons plus en détails sur ce lien – que Roubaud fixe dans le nombre 1178 et qui mesure en jours le temps où il a connu Alix – dans le troisième chapitre, où nous insisterons sur quelques nombres oulipiens présents dans chaque récit.

La dualité dans les deux récits se situe d'abord au niveau formel. *W ou le souvenir d'enfance* est un récit divisé en deux parties : **W** et le récit autobiographique. *Le grand incendie de Londres* est également construit en deux parties, dans la mesure où les incises et les bifurcations sont réunies en une section intitulée «Insertions». De plus, il est double parce qu'il fut d'abord *Le Grand Incendie de Londres*, parce qu'il réunit les deux grandes passions de Roubaud (la poésie et les mathématiques), parce qu'il peut se lire de deux façons (pour ne pas dire trois) différentes... Mais nous avons déjà insisté sur ces différents aspects. Le double qui nous intéresse ici concerne cette relation que Perec et Roubaud entretiennent avec l'oubli.

Au début de son récit, dans chacune des deux parties, Perec présente l'oubli

⁴¹ ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 12.

comme le principal obstacle dans sa tentative de mémoire. Même l'écriture – **W** en est certainement l'exemple le plus important – devient un moyen de ruser avec l'oubli, de le déjouer :

«L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité»⁴².

Pourtant, comme dans *Ellis Island* pour sa judéité, c'est en écrivant ce récit, **W**, qu'il espère parvenir à restituer un certain nombre de lieux de mémoire et de souvenirs. *W ou le souvenir d'enfance* apparaît ainsi, pour reprendre l'expression de Perec, comme un «lent déchiffrement»⁴³. En effet, la plupart des souvenirs qu'il présente dans la première partie de son récit sont corrigés, nuancés ou transformés. Il se les dévoile progressivement, pour tenter de retrouver cette enfance qu'il a perdue. Parallèlement, le faux Gaspard Winckler est interrogé, tout au long de cette première partie, sur son identité réelle. La structure double du récit devient ici beaucoup plus éclairante. L'enfant Perec, qui a perdu ses parents à la guerre, invente un récit qui lui permet de retrouver «une histoire de [s]on enfance»⁴⁴. Lorsque Gaspard Winckler décide de partir à la recherche de son homonyme, Perec interrompt son récit autobiographique, où l'oubli et les multiples corrections viennent toujours freiner son récit et où tout semble remis en question.

Entre les deux parties, Perec introduit l'oubli volontaire, «(...)», celui qui amène le lecteur, selon Philippe Lejeune, dans un récit où il «est privé de tout lieu

⁴² PEREC, Georges, «Les gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant», *Je suis né*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXe siècle», 1990, p. 73

⁴³ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 14.

d'identification»⁴⁵. Parce que Gaspard Winckler a disparu (du moins comme narrateur) ! Le lecteur est donc contraint à assumer seul l'horreur du récit de la société **W**. Dans le long processus d'achèvement de *W ou le souvenir d'enfance*, l'adulte Perec retrouve, dans ce récit imaginaire, un certain nombre de parallèles avec son histoire personnelle qu'il tente d'écrire conjointement. Cette histoire, il va la faire alterner avec **W** en ajoutant ces multiples références fictives et réelles que nous avons nommées «cryptogrammes» au précédent chapitre. La fiction de la seconde partie, dont la narration impersonnelle rend la lecture et l'expérience de **W** si dérangeantes, est jointe à l'épisode douloureux de la vie à Villard-de-Lans. L'importance de cette histoire apparaît de façon beaucoup plus éclatante à la fin de son livre, lorsqu'elle rejoint l'autobiographie dans un lieu réel, un lieu de mémoire personnel pour Perec : les camps de concentration.

La mémoire chez Perec, dans son rapport avec l'oubli comme dans son déroulement dans le présent, est un travail d'écriture. C'est dans la fiction et par le récit qu'il parvient à combler ce manque de souvenirs, qui est avant tout une absence d'histoire. L'oubli lui sert pratiquement de support dans son entreprise de mémoire, de déchiffrement des souvenirs. Ce déchiffrement, Roubaud lui donnera le nom de destruction⁴⁶. Et ce n'est pas dans la fiction, puisqu'il ne s'agit pas de fiction dans ce récit, mais dans l'écriture même du récit qu'elle se produit.

Dans son *Avertissement*, Roubaud commence par situer son lecteur en lui

⁴⁴ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991, p. 91.

⁴⁶ Le sous-titre de cette première branche du '**grand incendie de Londres**' est indiqué à la page 9 : BRANCHE UN : *Destruction*.

révélaient que ce qu'il s'apprête à lire est en fait le constat de l'échec d'un *Projet*, qui était une vaste entreprise mémorielle, mathématique et poétique, qu'il souhaitait présenter «comme alternative à la disparition volontaire [et qui] a été pendant plus de vingt ans le projet de [s]on existence»⁴⁷. Dès le début, il introduit, sans la nommer, cette idée, centrale pour son récit, de destruction, qui n'est pas sans lien avec l'oubli. Dans le deuxième *moment*, il présente son projet comme une «tentative de mémoire»⁴⁸, à partir de laquelle le récit adviendra. Mais ce récit, une fois écrit, détruit le souvenir :

«Une fois posé sur le papier, chaque *fragment de mémoire*, c'est-à-dire une séquence de souvenirs articulés en une leçon, une *élucidation* pour mon livre (un souvenir moralisé en prose), me devient, de fait, inaccessible. Non sans doute que la trace mémorielle, où qu'elle se situe sous le crâne, dans les neurones, ait disparu, mais tout se passe comme si un transfert s'était effectué, quelque chose comme une translation ; et qui fait que dès lors les mots composant les lignes noires de ma transcription s'interposent entre elle (la trace) et moi, finissant par se substituer entièrement à elle. [...] Il s'agit bien en fait, pour toutes fins pratiques, d'une destruction»⁴⁹.

Selon lui, l'extériorité et l'accessibilité du souvenir sont destructrices parce qu'elles le rendent trop certain. Pour être efficace, le souvenir doit être imprévisible et difficile à localiser. L'écriture a un potentiel destructeur «plus radical que l'oubli»⁵⁰. Son *Projet*, comme il le précise dans son *Avertissement*, est annulé par le récit *Le grand incendie de Londres*. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait retardé le plus possible toute écriture ; que ce soit le récit lui-même ou le texte du *Rêve*, qui est modifié, tout

⁴⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 260-261.

⁵⁰ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 262.

au long du récit.

Le grand incendie de Londres rejoint *W ou le souvenir d'enfance* dans la mesure où le récit, pour Roubaud, «doit être un déchiffrement»⁵¹. Mais ce déchiffrement, qui est essentiellement organisé, peut devenir risqué lorsque l'auteur se laisse entraîner par ses souvenirs ; surtout dans une entreprise aussi structurée que peut l'être celle de Roubaud. Car il s'agit avant tout d'un projet d'écriture, où la mémoire et l'oubli viennent ruser avec le récit. Puisque l'écriture tend à détruire les souvenirs, l'irruption spontanée de souvenirs peut devenir dangereuse pour Roubaud, contrairement à Perec, qui voulait précisément stimuler la mémoire par le récit.

Dans le chapitre 5, «*Rêve, décision, «Projet»*», il procède à la destruction systématique et définitive de son *Projet*. Au début de ce chapitre, il reprend - avec quelques modifications lexicales non négligeables - le texte du *Rêve*, qu'il avait déjà présenté au premier chapitre. C'est la première étape de la destruction. Suivront 99 autres étapes, que Roubaud présente comme des *maximes*, qui deviendront des *assertions*, ce mot ayant une «neutralité éthique»⁵² qui plaît bien à Roubaud. Ces assertions retracent la déduction du rêve, qui sera incluse dans le récit. Arrivé au bout de ce parcours, Roubaud procède à une «*Évaluation et répulsion palindromique des assertions*»⁵³, en posant comme 99e assertion (devenue ici la première) l'affirmation qu'il avait présentée au tout début comme la définition du récit : « (99) 'Le grand incendie de Londres est ...' »⁵⁴. La destruction du *Projet* est alors complétée. Il est

⁵¹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 76.

⁵² ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 152.

⁵³ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 211.

⁵⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 211.

oublié, mais sa trace écrite demeure.

L'oubli roubaldien, volontairement organisé et situé dans le récit, est différent de l'oubli perecquien, qui est subi. C'est par l'écriture dans l'oubli que Perec parvient à *réveiller* sa mémoire. Roubaud, lui, est conscient, dans l'écriture de la mémoire, de produire de l'oubli. Mais l'oubli subi vient aussi déranger sa tentative de *destruction organisée* :

«Mon ennemi à moi dans cette déduction poursuivie au moment de l'évanouissement du rêve, c'est l'oubli. C'est bien en fait, comme la nature de Hintikka, un adversaire «subtil, malveillant et acharné» ; et je doute fort qu'il accepte de jouer selon les règles du jeu formel que je lui propose, 'le grand incendie de Londres'. À tout moment, l'oubli réel, pervers et polymorphe s'oppose à ma tentative de destruction raisonnable, d'effacement ordonné»⁵⁵.

Il y a donc, encore une fois, dédoublement. Mais celui-ci n'est pas de la même nature que l'oubli du récit ou que la destruction, qui est plus volontaire. Roubaud veut limiter la portée ou l'influence de l'oubli subi en le remplaçant par un oubli contrôlé et inoffensif.

2.5 Conclusion

Au terme de ces deux parcours de mémoire, l'oubli réel est certainement le moins présent des deux. Il a été remplacé par le récit... et par des nombres, qui jouent parfaitement leur rôle de *marquage* mémoriel. Ces nombres sont en fait des dates. Perec termine *W ou le souvenir d'enfance* en indiquant la durée de l'écriture du récit : 1970-1974. Il conclut aussi avec un élément historique et repérable dans le temps : le

⁵⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 325.

régime totalitaire de Pinochet. Roubaud, de son côté, interrompt cette première branche de son récit par le récit du souvenir, donc la destruction mémorielle, du véritable «great fire of London»⁵⁶, qui eut lieu en 1666. Dans les deux cas, la mémoire personnelle vient rejoindre la mémoire collective. Mais les deux récits se retrouvent dans cet espace commun de destruction et de désastre. Paradoxalement, le caractère décimant de ces événements – et de tout autre événement historique d'importance, comme la Seconde Guerre mondiale pour Perec – est précisément ce qui les rend si durables dans la mémoire collective.

La mémoire est une expérience qui se mesure dans le temps. Et l'homme, depuis toujours, tente de fixer cette mémoire et ce temps avec l'aide de nombres, que ce soit personnellement ou collectivement. Perec et Roubaud n'échappent pas à cette habitude. Ils la transforment même beaucoup, en inscrivant les nombres comme de véritables lieux de mémoire, indépendamment de leur résonance collective ou historique. Ils sont, l'un et l'autre, des compteurs (et aussi des conteurs, évidemment). Roubaud va même jusqu'à dire que le souvenir du *nombre* est un de ses plus anciens souvenirs et que «l'accumulation des nombres est [s]a vie»⁵⁷. Ces affirmations pourraient tout aussi bien s'appliquer à Perec, dont la plupart des textes sont *contraints* par des nombres. Si le langage, comme le récit, est mémoire pour ces auteurs, les nombres le sont aussi, puisqu'ils font partie de leur langage.

Les deux écrivains ont le même objectif, soit d'accéder à la mémoire. Perec *détruit* ses faux souvenirs - car il n'a «pas de souvenirs d'enfance» - et tente de

⁵⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 411.

⁵⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 141.

reconstruire, par l'écriture, ce qui a été perdu (dans son enfance), un peu à la manière de Simonide de Céos; d'où les corrections et les inexactitudes. Roubaud, quant à lui, doit détruire les souvenirs afin de rendre la mémoire opérante et vivante.

Dans leurs récits, Perec et Roubaud repensent la mémoire. Mais ils repensent aussi fondamentalement – ne serait-ce que du point de vue oulipien – le langage de la mémoire. Si ces deux textes ont beaucoup de points communs avec le genre littéraire et mémoriel qu'est l'autobiographie, ils s'en distinguent également à plusieurs niveaux. Dans le chapitre suivant, qui marquera le terme de cette entreprise mémorielle, nous tenterons, à partir de la théorie de Philippe Lejeune, de montrer ce qui distingue *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* de ce qu'on pourrait appeler l'autobiographie classique. Nous reviendrons également plus en détail sur l'importance de certains nombres oulipiens.

«Qu'il me soit permis, pour le moment, de m'appeler
William Wilson».
E. A. Poe

«... une absence de bruits n'est pas autre
chose
qu'une observation positive du silence»
Jacques Roubaud

«Homme de l'air, enlumine de ton sang les très riches heures
de ton passage parmi nous. Les limites n'existent que dans
l'âme de ceux qui sont dépourvus de songes».
Philippe Petit

3 Pour chiffrer l'autobiographie

3.1 Introduction

Dans l'histoire de la littérature, les questions de forme et de genre littéraires ont toujours été importantes ; ne serait-ce que pour classer les différentes œuvres produites à travers les siècles. Si ces questions demeurent actuelles pour cette même raison, elles le sont plus encore par les multiples déplacements subis à l'intérieur des genres littéraires. Le roman, pour prendre le genre le plus diversifié et le moins contraint, n'est plus ce qu'il était au XIXe siècle en France, où il avait, entre autres ambitions, celle d'être le témoin de l'évolution de la société. Au fil des siècles, il est devenu, pour reprendre des propos oulipiens, une des formes privilégiées de la littérature potentielle. Cette affirmation peut sembler paradoxale, étant donné que le roman n'est habituellement pas déterminé par des règles formelles strictes ; du moins le roman non-oulipien. Sa structure n'est pas aussi contraignante que celles de la poésie ou du théâtre ont pu l'être à travers les siècles. Ce qui ne veut pas dire que le roman soit le seul genre propice à la littérature potentielle. Il suffit de penser à *Alphabets* et à *La Clôture et autres poèmes*, de Perec ; aux *Cent mille milliards de poèmes*, de Queneau ; à \in et à *La Pluralité des mondes de Lewis*, de Roubaud et à combien d'autres pour prouver le contraire.

Les exemples de textes poétiques oulipiens sont innombrables. Ceux que nous avons cités précédemment sont plus intéressants parce que ce sont des recueils *complets* et non pas simplement des suites de poèmes. Ce qui ne veut pas dire que les simples poèmes ont moins de valeur, bien au contraire. Si la forme poétique du sonnet

- dont l'OuLiPo a toujours su apprécier la potentialité - est habituellement brève, elle permet un plus grand nombre d'expérimentations, ce qui est particulièrement frappant lorsque l'on observe les premiers exercices oulipiens, recensés dans *La littérature potentielle* et l'*Atlas de littérature potentielle*¹.

À ce propos, il est important de rappeler qu'un des objectifs premiers de l'Ouvroir de Littérature Potentielle était de proposer au peuple écrivant des techniques d'écriture permettant la production d'œuvres littéraires. La question de la longueur des textes produits est apparue concrètement après un certain temps, en supposant qu'elle n'eût pas toujours été au centre des préoccupations oulipiennes. Les réponses à cette question, qu'elles soient poétiques, romanesques ou autres, demeurent tout de même exceptionnelles.

Les exemples d'essais et de pièces de théâtre, bien qu'inférieurs en nombre, ne sont pas moins représentatifs du travail oulipien. Nous n'avons qu'à penser au troisième numéro de la *Bibliothèque Oulipienne*, «Les Fondements de la Littérature d'après David Hilbert» de Raymond Queneau², qui demeure un des premiers exemples d'essai oulipien. Dans cet essai, Queneau propose une axiomatique de la littérature, en prenant pour modèle *Les Fondements de la Géométrie*³ de David Hilbert. À partir de ce texte, il remplace les mots «points», «droites» et «plans» du

¹ OULIPO, *La littérature potentielle : créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1973.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1988.

² QUENEAU, Raymond, «Les Fondements de la Littérature d'après David Hilbert», *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 1, Paris, Seghers, 1990 (1976), p. 35 à 48.

Dans les «Indications liminaires» du volume, Roubaud souligne que ce texte fut le dernier texte de Raymond Queneau publié de son vivant. Il a été publié en 1976, avant d'être repris dans *La Bibliothèque Oulipienne* en 1983 et en 1990.

texte original respectivement par «mots», «phrases» et «paragraphe». Le résultat, qui n'est pas sans rappeler la méthode lescurienne S+7, demeure tout de même beaucoup moins fantaisiste et plus signifiant, pour ne pas dire intelligent. Pour d'autres exemples de récits, de poésies, d'essais ou même de théâtre, l'oulipiste avide de savoir théorique oulipien consultera avec plaisir les deux premiers ouvrages collectifs de l'OuLiPo, cités précédemment, ainsi que les quatre volumes de *La Bibliothèque Oulipienne*⁴.

Cependant, si un texte a toujours une forme, sa classification par genre peut paraître plus problématique. Car plus une forme change, plus le concept même de genre devient diffus, incertain, vague. *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*, par leurs formes particulières, sont deux exemples de textes difficiles à classer; et pas nécessairement pour les mêmes raisons⁵. Perec nous présente un texte divisé en deux parties de deux parties, sans jamais vraiment préciser la nature de son texte, si ce n'est par le titre. Roubaud, de son côté, ne cesse de rebaptiser, tout au long du texte, son «Récit, avec incises et bifurcations». Mais dans les deux cas, leurs propos demeurent déterminés par une forme, une structure oulipienne particulière. Si le texte de Perec ne pose pas aussi directement la question du genre que peut le faire celui de Roubaud, elle demeure tout de même présente, et

³ HILBERT, David, *Les Fondements de la Géométrie*, Paris, Dunod, 1971.

⁴ Dans les troisième et quatrième volumes de *La Bibliothèque Oulipienne*, on trouve des exemples de théâtre oulipien de Noël Arnaud (N° 42), Harry Mathews (N° 57) et Jacques Roubaud (N° 41 et N° 61).

⁵ Jusqu'à une certaine limite, tout texte oulipien l'est. Car derrière chaque texte oulipien, il y a cette notion de contrainte, de forme prédéterminée, qui permet au texte de faire sens à plusieurs niveaux. Mais que faire des textes construits à partir du pôle quevalien de la contrainte (cf premier chapitre) ? Le texte oulipien devient-il, à ce moment, un genre en lui-même ? Le problème reste oulipien, pour ne pas dire entier...

pas seulement dans ce livre. C'est à cette question que nous tenterons de répondre dans le présent chapitre. *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*, que nous avons désignés au précédent chapitre comme des «parcours de mémoire», empruntent au genre autobiographique plusieurs caractéristiques fondamentales. Mais leur nature chiffrée et oulipienne les situent dans un autre espace que celui de l'autobiographie. Si le travail des oulipiens porte sur des structures de texte, il semble aussi qu'il puisse porter sur des structures plus importantes, voire génériques. Cependant, avant de nous prononcer sur la nature spécifique de ces deux textes, il nous semble pertinent de revenir sur un certain nombre de concepts formels concernant ce que nous appellerons le genre oulipien.

3.2 Le genre oulipien

Dans un court texte intitulé «Notes sur ce que je cherche» (publié en 1978), Perec tente d'expliquer plus ou moins sommairement l'ensemble de sa production littéraire :

«Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan qui cultiverait plusieurs champs [...] De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire»⁶.

Ces interrogations, Perec les identifie comme étant «sociologique», «autobiographique», «ludique» et «romanesque». Il précise cependant que chacune de

⁶ PEREC, Georges, «Notes sur ce que je cherche», *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 9-10.

ces interrogations est perméable, c'est-à-dire qu'elle permet des déplacements de l'une à l'autre. De plus, la dernière des quatre interrogations, qui concerne le romanesque, doit être considérée dans un sens large et ne se limite pas nécessairement au genre romanesque. Si Perec a écrit de grands romans comme *La Disparition* et *La vie mode d'emploi*, il a aussi écrit des textes bien différents du roman, comme *La Boutique obscure*, *Je me souviens* ou encore *Espèces d'espaces*. Ces textes, normalement considérés comme étant plus autobiographiques ou sociologiques, n'en demeurent pas moins romanesques à plusieurs égards. Ce sont des *révélés* de rêve, de souvenirs et d'espaces physiques. Ils présentent et racontent l'univers perequien selon différentes perspectives. En cela, ils sont tout à fait représentatifs de la vision qu'avait Perec de la littérature, lui qui a toujours insisté sur l'importance de ne jamais «répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent»⁸. Chacun de ses livres est unique. Pourtant, comme il le disait lui-même, ses livres font partie d'un ensemble, ils sont les morceaux d'un puzzle qui, une fois complété, une fois que tous ses livres sont écrits, devient à son tour un morceau d'un plus grand puzzle, soit celui de la littérature mondiale.

Les questions de forme et de genre, au centre de l'œuvre de Perec, sont également importantes pour Roubaud. Et elles l'étaient même avant qu'il ne soit coopté par l'OuLiPo : En 1965, Roubaud soumet le manuscrit de son recueil \in , dont la forme est inspirée d'une partie de jeu de go⁷, au secrétaire général du comité de lecture de Gallimard, qui n'est nul autre que Raymond Queneau. Ce dernier, voyant

⁷ L'intérêt de Roubaud pour le jeu de go est aussi à l'origine de la publication du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, ouvrage écrit en collaboration avec Georges Perec et Pierre Lusson, qui est publié aux Éditions Christian Bourgois.

en Roubaud plus qu'un amateur de mathématiques, lui révèle l'existence de l'OuLiPo et l'invite à venir participer à une prochaine réunion de l'Ouvroir. Le futur auteur du *grand incendie de Londres* ne connaissait absolument pas l'existence d'un tel rassemblement de littéraires-mathématiciens (et vice-versa). C'est à la suite de cette rencontre avec Queneau qu'il fut coopté «comme premier membre de la seconde génération»⁸ (Perc fut le second). Le texte de Roubaud, comme certains autres textes, oulipiens ou non, peut être considéré comme un plagiat par anticipation⁹. Parce que, bien qu'il fut écrit et publié avant que Roubaud ne soit coopté par l'OuLiPo, il correspondait au genre de travail sur la forme poétique que l'Ouvroir privilégiait.

Cet épisode, comme l'oulipiste avisé s'en doute, n'est en fait que le début de la participation de Roubaud à l'OuLiPo. Par la suite, à l'intérieur de cette préoccupation générale pour la forme, il établit notamment deux principes, qu'il nomme «Les Principes de Roubaud»¹⁰ :

«Principes de Roubaud, 1» - Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte.

«Principes de Roubaud, 2» - Un texte écrit suivant une contrainte dont le modèle mathématique existe contient des conséquences (non triviales) de la théorie mathématique qui le crée.

Ces Principes, dont nous avons déjà fait mention au premier chapitre, font de la contrainte non seulement un élément structurant du texte mais aussi son propos. La

⁸ BELLOS, David, *Georges Perec : Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, «Biographies», 1994, p. 368.

⁹ Il est intéressant de noter que ce texte de Roubaud, dans les «Bibliographies des membres de l'OuLiPo» de l'*Atlas de littérature potentielle*, est présenté comme une «œuvre partiellement oulipienne; concernant l'OuLiPo ou des oulipiens ou des pré-oulipiens» (p. 424).

¹⁰ ROUBAUD, Jacques, *Mézura N° 35, op. cit.*, p. 44.

forme d'un texte devient son contenu, qui va nécessairement influencer sa forme. Si l'exemple le plus représentatif de cette pratique - dans l'œuvre perequienne - demeure *La Disparition*, du moins en ce qui concerne le premier Principe, *W ou le souvenir d'enfance* n'y est pas complètement étranger. Les structures employées par Perec dans ce livre sont langagières et mathématiques. Ce sont des chiffres et des noms, que nous avons appelé des cryptogrammes, que Perec manipule et transforme tout au long de son récit¹¹. De plus, ces marques sont présentes dans la grande majorité des textes de Perec. Elles font partie de ce «recours systématique à la falsification»¹² dont faisait mention David Bellos dans sa biographie. Le second Principe n'est pas vraiment pertinent en ce qui concerne *W ou le souvenir d'enfance*, étant donné qu'il n'y a pas de véritable modèle ou de théorie mathématique perceptible dans la structure du livre. Il y a bien quelques chiffres ou nombres importants dans la composition du récit, mais ils font plus référence à des éléments autobiographiques ou langagiers, comme nous l'avons déjà expliqué. Ces principes ne contraignent pas les oulipiens, dans la mesure où ils ont le choix de s'y conformer ou non. Il va sans dire que le premier des deux principes est généralement plus respecté que le second, puisque ce ne sont pas tous les oulipiens qui sont mathématiciens ou qui travaillent en mathématique. D'ailleurs, Perec et Roubaud sont parmi les oulipiens qui ont le plus exploité cette double possibilité dans leurs écrits.

Le grand incendie de Londres, quant à lui, est certainement un texte plus représentatif de ces principes, étant donné que les conséquences mathématiques sont

¹¹ cf premier chapitre du mémoire, section «1.2 Une passion numérologique et onomastique».

¹² BELLOS, David, *op. cit.*, p. 614.

plus présentes dans l'œuvre de Roubaud. Elles modifient l'ordre / l'arbre du récit et les différentes possibilités de lecture offertes par l'auteur. Les conséquences mathématiques deviennent littéraires parce que l'arbre mathématique se fond dans le récit de mémoire. Mais, comme nous l'avons montré dans les précédents chapitres, l'ordre du récit influence directement le récit des souvenirs. De plus, la responsabilité du récit, comme dans la seconde partie de *W ou le souvenir d'enfance*, doit être assumée par le lecteur. Évidemment, il ne s'agit pas du même type de responsabilité, étant donné que le propos du *grand incendie de Londres* est beaucoup moins chargé historiquement et symboliquement. Mais dans les deux cas, il y a un double récit (même triple dans le cas de Roubaud), ce qui n'est pas nécessairement commun dans des livres à caractère autobiographique, où la chronologie est habituellement respectée.

Que l'on parle de l'ordre des récits ou encore de la responsabilité accrue du lecteur, il demeure évident que *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* ne sont pas des récits traditionnels. Si *W* oscille entre le récit d'enquête et le récit utopique, *le souvenir d'enfance* est présenté comme un récit à caractère autobiographique. Quant au récit de Roubaud, si l'auteur, le narrateur et le personnage renvoient à la même personne, le propos du récit renvoie à l'écriture même du '**grand incendie de Londres**' et à son élaboration, qui s'échelonne, jusqu'à ce jour, sur une trentaine d'années. Là où ces deux textes se rejoignent, au-delà du fait que ce sont deux récits de mémoire à caractère autobiographique (et oulipien), c'est qu'ils proposent, comme le disait Philippe Lejeune, de nouveaux modes, de nouveaux

«contrats de lecture»¹³. Le contrat est d'abord modifié par la présence des contraintes oulipiennes, qui influencent directement la structure des textes ainsi que l'acte de lecture, et par le rôle du lecteur, qui est redéfini dans chacun des cas. Pour bien comprendre ce contrat, il demeure essentiel de se référer à la définition que Lejeune donne de l'autobiographie :

«Récit introspectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»¹⁴.

À partir de cette définition, Philippe Lejeune regroupe les principales composantes de l'autobiographie en quatre catégories : la forme du langage (récit en prose), le sujet traité (la vie individuelle ou l'histoire d'une personnalité), la situation de l'auteur (identité de l'auteur et du narrateur) et la position du narrateur (ce dernier doit être le personnage principal du récit, en plus d'adopter une perspective rétrospective). Au-delà de ces catégories, il insiste sur le fait que ce genre ne comporte pas de degrés. Or, c'est notamment dans ces degrés ou dans ces déplacements que les textes de Perec et de Roubaud sont uniques. Il y a bien sûr des romans à caractère autobiographique, mais ceux-ci ne respectent pas ce «pacte autobiographique» que Lejeune définit comme l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. L'auteur en est habituellement exclu, ce qui n'est pas le cas dans les deux récits qui nous intéressent.

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* ne respectent pas également toutes ces conditions, pas plus qu'ils ne se conforment à la définition

¹³ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, «Points», 1996 (1975), p. 8.

¹⁴ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 14.

de Lejeune. La seule condition qui est également respectée par les deux récits est la première, soit celle d'être des récits en prose. L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal est aussi présente dans les deux textes, sauf dans les deux parties fictives qui forment le récit **W**. On se souviendra que le personnage au début du récit est un certain Gaspard Winckler, dont on sait que ce n'est pas le véritable nom. Dans la seconde partie, il n'y a pas de véritable personnage, puisque Gaspard Winckler a disparu. Il est remplacé par un narrateur hétérodiégétique-intradiégétique, qui décrit la société **W** de façon impersonnelle. Le lecteur se retrouve plongé dans cette histoire et il est contraint à assumer seul l'horreur du récit.

La dernière catégorie, le sujet traité, est certainement la plus problématique. Dans la première partie autobiographique de son récit, Perec affirme ne pas avoir de souvenirs d'enfance. Il raconte quelques souvenirs de son passé, en les corrigeant, en les déconstruisant, en les déplaçant dans un autre lieu, qui est celui du fantasme et qui donnera naissance au récit fictif **W**. Dans la seconde partie, où «désormais, les souvenirs existent», la mémoire de Perec semble plus fidèle, mais elle demeure centrée autour de l'enfance et de la période de la seconde guerre mondiale. Le récit autobiographique ne s'étend que sur quelques années, celles où les souvenirs de Perec sont les plus fragiles. Si ces années ont certainement été d'une importance capitale pour lui, il demeure tout de même hasardeux de parler de véritable histoire d'une personnalité.

Dans cette fragilité de la mémoire perequienne, Le récit **W** acquiert une importance déterminante. Perec choisit le *pacte* de la fiction, dans la mesure où le récit **W** devient le souvenir d'enfance. Il joue le rôle de souvenir d'enfance au même

titre que les autres souvenirs, si ce n'est qu'il appartient à la fiction; cette fiction qui est un chemin détourné ou oblique, emprunté pour dire ce qui ne peut être raconté, ce manque qui se retrouve ancré dans la mémoire de Perec : «(...)». Le récit du souvenir s'appuie d'ailleurs sur des images-souvenirs, sur des photos des parents de Perec. Il utilise ces images pour se raconter des histoires, qui vont devenir, comme **W**, des souvenirs. Il y a donc un déplacement important entre **W** et le modèle de Lejeune. Perec repense l'autobiographie par l'entremise d'une construction imaginaire, la fiction, qui lui permet d'inscrire ces souvenirs qui manquent.

Le sujet traité dans *Le grand incendie de Londres* est l'écriture même du récit. Il est bien sûr question de la vie de Roubaud, que ce soit dans son autoportrait du chapitre 4 ou encore dans le reste du récit, puisque ce récit de mémoire est présenté comme le projet d'une vie, «comme alternative à la disparition volontaire»¹⁵. Roubaud s'interroge également, comme nous l'avons expliqué au premier chapitre, sur l'acte même de lecture, par la structure particulière du livre, qui est celle d'un récit avec insertions. Enfin, il ne faudrait pas faire abstraction de toute la dimension mathématique dans la structure du texte, qui est périodiquement commentée par Roubaud. Le sujet traité n'est donc pas uniquement l'histoire de la personnalité de l'auteur.

En se référant à la définition du genre, il apparaît clairement qu'aucun des deux récits n'est une autobiographie. Il y a bien *de* l'autobiographie dans ces récits, mais pas dans la mesure de Lejeune. Pourtant, Perec et Roubaud ont tous deux insisté

¹⁵ ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1989, p. 7.

sur l'importance des souvenirs et de la mémoire dans leur entreprise d'écriture; Perec dans de multiples entrevues et dans plusieurs de ses textes, alors que Roubaud ne cesse de redéfinir la nature même du récit à mesure qu'il progresse :

«J'écris, au fond, à l'imitation d'un roman, dont j'emprunte en partie la forme, un traité de mémoire; mais avec cette particularité que c'est un traité réduit au compte rendu d'une expérience unique, avec ses protocoles et son mode propre de restitution»¹⁶.

Tout au long de son récit, Roubaud ne cesse de préciser, sous forme d'aveu, le genre de récit qu'il écrit ou encore la nature de son entreprise de mémoire. Il commence d'ailleurs dès le second *moment* du récit, où il présente son entreprise comme une «tentative de mémoire»¹⁷. De plus, comme le lecteur peut choisir de lire *Le grand incendie de Londres* de différentes façons, ces remarques ne sont pas nécessairement ordonnées, ce qui rend la lecture du récit encore plus déroutante. Ainsi, cette désignation de «traité de mémoire» est reprise dans la dernière incise du second chapitre, soit au §109. Mais elle est nuancée par rapport à la précédente référence (qui peut également la suivre, dépendant du choix de lecture que l'on fait). Dans ce paragraphe, qui est une incise, Roubaud indique que '**le grand incendie de Londres**' (titre général de cette entreprise de mémoire) est «quelque chose (secondairement à son intention et définition principale, non dite) comme un traité de mémoire»¹⁸. Cette affirmation, comme toutes les autres relatives au genre de texte que Roubaud écrit, renvoie évidemment à la nature même de son projet, qui demeure l'écriture au jour le jour, sans aucune correction ni reprise.

¹⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 15

¹⁸ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 276.

Ainsi, *Le grand incendie de Londres* est successivement présenté comme une «tentative de mémoire», «de la prose», un «trajet de mémoire», une «branche», un «récit (tout de même!) comme déchiffrement», un «traité de mémoire», une «entreprise de destruction de [sa] mémoire», une «narration», une «autobiographie de pensée», une «entreprise de narration et de fiction», un «récit avec insertions», une «position intermédiaire entre le roman de transposition et l'autobiographie»¹⁹,... Si la question du genre préoccupe Roubaud, du moins dans ce récit, c'est pourtant de façon secondaire par rapport au récit de mémoire et à la destruction des souvenirs. C'est l'écriture même de la mémoire et des souvenirs, au-delà du souvenir, qui devient fondamentale : comment l'écriture du souvenir le dénature-t-il et comment le récit du souvenir *devient* le souvenir.

Si Roubaud l'explique en détails avec l'idée de *destruction*, cette réalité demeure tout de même fondamentale dans le récit de Perec, particulièrement au chapitre VIII où il «raconte» les photos de ses parents. Au début de ce chapitre, Perec précise que «le projet d'écrire [son] histoire s'est formé presque en même temps que [son] projet d'écrire»²⁰. Les textes écrits sur ses parents, s'ils ne sont pas fidèles historiquement, demeurent tout de même leur histoire, pour ne pas dire *son* histoire. La fiction a pris la place de la réalité; tout comme l'écriture a pris la place du souvenir :

«Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs

¹⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 15, 26-27, 30, 76, 100, 261, 309, 311, 339, 340, 363.

²⁰ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, «L'Imaginaire Gallimard», 1995 [1975], p. 41.

ombres, corps près de leur corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»²¹.

Dans ce «lent déchiffrement» mémoriel, dont *W ou le souvenir d'enfance* apparaît comme le point culminant²², Perec parvient à récupérer une histoire, qui va devenir son histoire. Mais il n'en demeure pas moins que dans ce récit comme dans ses autres textes, un certain nombre de choses, de faits, d'informations ou de renseignements demeurent inaccessibles ou masqués; tout comme dans cette entreprise roubaldienne de destruction des souvenirs; et ce n'est pas pour les mêmes raisons. Perec a oublié une partie de son enfance, qui correspond à l'époque de la guerre, tandis que Roubaud omet volontairement de révéler ce qu'est *Le grand incendie de Londres*, outre un projet de mémoire. Dans les deux cas, le lecteur est contraint à combler les vides laissés par le récit, ce qui n'est pas le cas dans une autobiographie; du moins pas comme celle que Philippe Lejeune présente. L'écriture, autant chez Perec que chez Roubaud, devient un piège :

«Personne n'a une conscience plus aiguë de la nature foncièrement traîtresse du texte que Perec, et c'est cette conscience qui fait que le projet de *W ou le souvenir d'enfance* se situe à la limite même du possible. [...] Le stylo qui s'efforce de se souvenir risque fort de devenir le stylo qui démembrer le vécu; le stylo qui tente d'articuler le vécu a toutes les chances de le condamner à une existence désarticulée, suspendu dans un réseau textuel infini. Cela est vrai pour le projet de l'écriture comme pour celui du souvenir : la vérité qui était est le texte qui EST, et chaque acte de remémoration, destiné à capter cette vérité, est lui-même susceptible de se voir intégrer dans un projet autre, projet qui vise non pas le souvenir,

²¹ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 59.

²² Il est aussi important de considérer ici les différents écrits autobiographiques de Perec, que ce soit les manuscrits «Lieux» et «L'Arbre», «Lieux où j'ai dormi», *Je me souviens*, *La Boutique obscure*,...

mais l'oubli»²³.

Ce qu'Andy Leak nous dit ici du récit de Perec peut très bien s'appliquer au récit de Roubaud. Les deux auteurs sont contraints à demeurer dans un lieu qui n'est pas celui du souvenir, mais bien du récit du souvenir. Le souvenir n'est accessible que dans la mesure où il n'est pas écrit. Une fois transcrit, il est détruit, perdu. L'écriture des souvenirs se situe dans un autre lieu que celui de la mémoire. Elle les rend beaucoup plus fragiles. Roubaud le montre bien lorsqu'il transcrit le texte du *Rêve*, qui est à l'origine du *grand incendie de Londres*. Chacune des versions de ce texte est légèrement différente de l'autre, comme si le fait de l'écrire, principalement dans le but de ne pas l'oublier, le déposait de ce rêve.

Dans un récit comme dans l'autre, il devient risqué de parler de véritable autobiographie, puisqu'on se trouve toujours dans un lieu qui n'est pas celui de la totalité. Perec et Roubaud interrogent leurs souvenirs, ce qui les amène à remettre en question leur passé. Et cette remise en question débouche nécessairement sur des absences, des manques, des oublis. Parce que la «pensée de la mémoire»²⁴ les entraîne dans de nouvelles directions, que Roubaud va introduire dans son récit avec ses *bifurcations*. Ces moments sont présentés comme des chemins secondaires dans le récit de mémoire. Mais ces pièges de la digression sont beaucoup plus présents qu'il ne l'indique. Surtout dans un texte écrit sans aucune reprise ni correction. Dans *Le grand incendie de Londres*, la digression devient bien souvent le récit; ce qui

²³ LEAK, Andy, «W / Dans un réseau de lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance*», *Parcours Perec – Colloque de Londres, mars 1988*, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 86.

²⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 100.

expliquerait, du moins en partie, la longueur de cette entreprise de mémoire. Car si Roubaud a établi une structure préalable à l'écriture de son récit, il dit ne pas prévoir où son récit va l'entraîner. Étant l'auteur, il a toujours la responsabilité du récit. Mais comme il prétend ne jamais reprendre ce qui a été écrit, il doit faire des choix, qui vont nécessairement avoir une incidence sur le «sujet traité», qui demeure la mémoire, et sur cette idée de totalisation que l'on retrouve dans l'autobiographie.

La destruction des souvenirs, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, n'est pas sans liens avec l'oubli, qui peut aussi être volontaire. Évidemment, l'oubli n'a pas la même portée dans les deux récits, dans la mesure où il s'y inscrit de façon différente. L'oubli perequien est associé à un épisode douloureux de l'enfance, qu'il va déformer à un point tel qu'il lui enlève presque toute validité : l'épisode de son départ pour Villard-de-Lans avec le convoi de la Croix-Rouge devient *une* histoire de son enfance, étant donné ses multiples transformations. Mais il déforme aussi une foule de souvenirs, que ce soit autour de cet épisode, de celui de la lettre hébraïque au chapitre IV, des événements historiques entourant la date de sa naissance ou encore des souvenirs d'école du chapitre X. Cette manipulation constante des souvenirs est associée à une difficulté ou à une impossibilité fondamentale de raconter ce qui ne peut être raconté parce qu'il est l'indicible. C'est pourquoi Perec a écrit **W** : pour tenter de dire, par la fiction, ce qui lui a échappé. Cet indicible, qui est en fait une forme d'oubli volontaire, Perec l'inscrit entre les deux parties de son récit par ce signe typographique : «(...)». C'est à partir de ce moment que le lecteur est contraint à assumer la responsabilité et l'horreur du récit **W**. Mais c'est encore et surtout à partir de ce moment que les souvenirs de Perec deviennent

plus précis et, surtout, accessibles. Philippe Lejeune présente ce signe autrement, en établissant un lien avec une contrainte formelle très chère à Perec, le lipogramme :

«Au lipogramme correspondra donc le liposème. On sait bien d'ailleurs que *La Disparition* est à la fois un texte lipogrammatique et liposémique (la lettre E y manque comme signifié autant que comme signifiant). Le type même de l'autobiographie liposémique est *W ou le souvenir d'enfance*. Le caractère liposémique du livre est signifié par la présence, en son cœur, d'une page blanche qui porte seulement les signes suivants : (...). L'analogie du liposème et du lipogramme est suggérée par la dédicace du livre, ainsi formulée : à E. La différence évidente entre le lipogramme et ce liposème autobiographique est que, dans le cas du lipogramme, on peut nommer ce qui manque. Tandis que dès qu'on essaie de substituer à la parenthèse suspensive une formulation explicite, elle paraît dérisoire, et le manque réapparaît immédiatement dessous. La parenthèse signifie quelque chose qui échappe au langage, et signifie *que* quelque chose échappe au langage»²⁵.

Ce quelque chose est évidemment associé aux différentes thérapies suivies par Georges Perec avant la mise à terme de *W ou le souvenir d'enfance*. Dans le cas du *grand incendie de Londres*, on ne peut parler de liposème, puisque ce qui manque, la nature réelle du récit en cours, est volontairement omis. Roubaud a choisi de ne pas révéler, autrement que dans l'avancement progressif du récit, ce qu'il appelle la «phrase programmatique» de son récit avec incises et bifurcations : «**Le grand incendie de Londres**' sera»²⁶. Bien que cette phrase soit relativement simple à décoder²⁷, Roubaud ne nous dit pas ce qu'est *Le grand incendie de Londres*, justement parce que c'est un récit de mémoire et que c'est dans l'écriture

²⁵ LEJEUNE, Philippe, «Une autobiographie sous contrainte», *Magazine Littéraire, Georges Perec*, No 316, décembre 1993, p. 20.

²⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 29 et 411. Chacun des points noirs de cette définition correspond à une lettre, et les groupements de points à des mots.

²⁷ Il est assez plausible de penser qu'elle se lira comme suit : «**Le grand incendie de Londres**' sera la destruction du *Projet*».

de la mémoire et des souvenirs qu'il prend toute sa mesure. S'il en révèle la signification, ce dont un lecteur avisé devrait fortement douter, ce ne sera qu'après l'achèvement de la dernière branche de récit. L'intérêt de cette phrase, c'est qu'elle déplace le contrat de lecture dans un temps qui n'est pas celui de l'autobiographie ni de la mémoire : le futur. Ce temps est choisi parce que Roubaud ne peut dire ce qui n'est pas encore. Car *le grand incendie de Londres* n'existe que lorsqu'il sera terminé. Ainsi, au terme de cette première branche, le futur de la «phrase programmatique» est remplacé par le présent de la narration : «**Le grand incendie de Londres**' est».

La structure arborescente du *grand incendie de Londres*, sa définition non-dévoilée et cette utilisation du temps présent, autant que les multiples corrections perequiennes sur les souvenirs et l'alternance entre la fiction et le récit de mémoire, apparaissent comme des *déplacements* dans le genre autobiographique. Si les deux récits renvoient à l'autobiographie, c'est surtout au niveau de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Le sujet traité, dans *W ou le souvenir d'enfance* et dans *Le grand incendie de Londres*, renvoie à des événements réels de la vie des deux écrivains. Mais il déborde de loin le récit de leurs vies. Chacun des deux récits s'interrogent sur le fonctionnement de la mémoire et sur l'écriture des souvenirs.

Dans *La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Philippe Lejeune identifie ces déplacements génériques comme des «gestes», qui sont en réalité des caractéristiques du récit autobiographique perequien : la pudeur, la convivialité, l'intertextualité, l'opérabilité, le sabotage, le remplissage, l'obliquité, le blocage et enfin le cloisonnement et la dissémination. Parmi ces gestes, il y en a un

qui résume bien les récits de mémoire qui nous intéressent : l'obliquité. En effet, *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* ne sont pas des romans, pas plus qu'ils ne sont des autobiographies. Ils racontent des faits vécus, tout en se racontant, dans la fiction perequienne et l'explication (les incises et les bifurcations) roubaldienne. Ils se présentent comme des récits de mémoire, tout en laissant l'oubli occuper une part importante de la narration. De plus, ils sont, encore et surtout, des récits oulipiens, écrits à partir de structures particulières, des chiffres, des lettres, des nombres.

3.3 Les chiffres de la mémoire

S'il y a un élément structurant d'importance dans les deux récits et qui influence beaucoup la forme des deux récits, c'est la présence des chiffres et des nombres. Au travers de ces parcours mémoriels de Perec et de Roubaud, dans les méandres du souvenir que sont ces *voyages* à *W* et à Londres, une constante demeure : les chiffres, les nombres. Ou ce que Pascal – et *le poète* trois siècles plus tard – a appelé un «chiffre à double sens. Un clair et où il est dit que le sens est caché»²⁸.

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* sont des récits de mémoire chiffrés. Ce sont des textes oulipiens à caractère autobiographique, structurés à partir de nombres et de certaines manipulations lexicales (surtout dans le cas de Perec). Cependant, la présence de nombres dans les récits n'est pas

²⁸ PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, «Folio», 1977, p. 183.

uniquement oulipienne : les nombres mesurent les récits, ils en définissent le rythme.

Dans le quatrième chapitre de son récit, «Portrait de l'artiste absent», Roubaud se définit comme un homme solitaire. Il le fait après avoir tracé un autoportrait centré autour de ses quatre principales passions : la marche, la nage, le décompte et la lecture. Dans les moments consacrés à son activité de compteur, il dit que «compter est le mètre de sa vie, comme l'alexandrin compte la poésie traditionnelle»²⁹. Roubaud parle également des nombres et de son activité de compteur comme d'un «dispositif de protection : contre l'ennui, contre l'angoisse, contre l'attente»³⁰. Ainsi, il est possible de croire que si la présence des nombres est fondamentale dans les deux récits, elle ne l'est pas nécessairement pour les structures oulipiennes. Perec et Roubaud jouent avec les lettres, les mots, les nombres, qui peuvent ainsi devenir *du texte*, au même titre que le reste des éléments constitutifs des récits. Surtout si on considère que des textes oulipiens – mais nous pensons tout de même avoir démontré le contraire dans les deux récits qui nous occupent – peuvent être écrits selon les principes du pôle quevalien de la contrainte. Les nombres peuvent ainsi devenir, pour les oulipistes un peu trop enthousiastes et curieux de découvrir les diverses contraintes à l'œuvre dans des textes (!), des pièges d'une étonnante efficacité.

Pour Roubaud, les nombres sont intimement reliés à son intérêt pour les mathématiques. De son propre aveu, le souvenir du nombre serait d'ailleurs un de ses plus anciens. Mais ils ont aussi un caractère unique, qui n'est pas sans lien avec la

²⁹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 138-139.

³⁰ *Ibid*, p. 139.

mémoire :

«Il est bon, quand on compte, que le plus grand nombre possible de nombres ait un visage propre, aux traits bien accusés, que l'on a alors le plaisir de reconnaître quand ils se rencontrent sur votre route»³¹.

De ces nombres, on en retrouve dans chacun des deux récits. S'ils jouent un rôle dans la structure oulipienne des textes, ils apparaissent surtout comme de nouveaux lieux de mémoire. Cette familiarité, ce «visage propre» du nombre est ce qui en fait des nombres de mémoire. Et les lecteurs familiers avec l'œuvre perequienne les connaissent. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, il y a évidemment le 11, le 26 et le 37, dont nous avons déjà parlé et qui sont associés à la mort de sa mère, aux lettres de l'alphabet et au fait que Perec a eu 37 ans le 7 mars 1973. Mais il y a aussi le 5 et le 6 (dont la somme donne 11), qui sont présents dans la grande majorité des chapitres de *La Disparition*. De plus, le 5 se retrouve de façon détournée dans la dédicace du livre : «pour E» (le E étant la cinquième lettre de l'alphabet). Il y a le 25, qui est en fait 26 moins un, sans parler de 1936, qui est sa date de naissance. On retrouve également d'autres dates dans le récit perequien. Leur présence s'explique dans la mesure où Perec écrit un récit de mémoire, ancré dans l'Histoire et dans lequel il affirme ne pas avoir de souvenirs d'enfance. Car les dates qu'il mentionne sont en grande partie associées à son enfance. Elles viennent tracer le récit de mémoire dans un lieu que Perec a découvert plusieurs années après avoir vécu cet épisode entourant son départ pour Villard-de-Lans : «l'Histoire avec sa grande

³¹ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 140.

hache»³².

Les lettres vont jouer sensiblement le même rôle dans le récit. Le E, le W et le X, que Perec reprend dans plusieurs textes, notamment à la toute fin de *La vie mode d'emploi*, sont plus que des lettres oulipiennes. Les différentes manipulations de ces lettres, comme des chiffres, sont des manipulations oulipiennes. Mais au-delà de cette structure particulière du livre, la présence constante de lettres répond à une logique, à un récit du souvenir que Perec a élaboré durant son enfance. Dans le chapitre XV de *W ou le souvenir d'enfance*, il parle du X en ces termes :

«[Le] point de départ enfin d'une géométrie fantasmagorique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance»³³.

Le X est ainsi associé à plusieurs autres lieux de mémoire de son enfance : la croix gammée, le sigle SS, l'étoile juive ou encore cette *autre* croix gammée présentée dans le film «Le Dictateur», de Charlie Chaplin. Le X devient le W, ou inversement, un peu comme la pièce finale du puzzle de Percival Bartlebooth; à la différence que ces lettres ne sont pas des erreurs dans le parcours mémoriel perequien. Elles en tracent les limites et sont donc, au même titre que les nombres, de véritables lieux de mémoire.

Les nombres roubaldiens, comme nous l'avons expliqué au premier chapitre, sont en grande partie des nombres de Queneau. Ils sont reliés à sa passion pour la mathématique, mais dans une logique de la suite, de la série. C'est-à-dire que les nombres ont plus d'intérêt pour lui lorsqu'ils forment des ensembles, contrairement à

³² PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 13.

Perec qui les utilise de façon isolée. À l'intérieur de ce rôle formel, ils travaillent différemment le récit de mémoire. Roubaud voit les nombres comme des lieux de mémoire, dans la mesure où ils sont associés à sa conception de la poésie, qui est «la mémoire de la langue»³⁴. Les nombres de chapitres, d'incises et de bifurcations, comme la numérotation des moments de prose, peuvent constamment être associés à différents souvenirs, et amener le récit dans de nouvelles directions :

«[...] la pénétration de mon lieu de nombres par la poésie va beaucoup plus loin que la désignation. Je ne m'imagine pas, je ne rêve pas les nombres dans l'isolement; je les saisis (comme Queneau d'ailleurs) en suites, en séquences. Ils constituent des familles qui ont leurs airs de ressemblance, une histoire ou une partie d'histoire commune. [...] Ainsi, mon rapport aux nombres ne reste pas immobile; étant un rapport à la fois sentimental et esthétique, où se mêlent les élucubrations combinatoires et les circonstances de la vie privée, il peut passer de la fascination à l'exécration ou au mépris, jusqu'à l'oubli même; il y a des nombres qui sont devenus vides, comme des visages qu'on ne reconnaît plus»³⁵.

Cependant, il y a un nombre qui n'est absolument pas vide pour Roubaud :

1178. Ce nombre, qui n'apparaît pas au début du récit, va tout de même en tracer les limites; du moins pour la mémoire. 1178 correspond au nombre de jours pendant lesquels lui et Alix-Cléo Roubaud, sa femme, se sont connus. Ce nombre apparaît dans le récit alors que le décès de sa femme date justement de 1178 jours. Et comme cette vaste entreprise de mémoire avait connu ses premiers développements au moment où il a rencontré Alix, ce temps se dédouble. 1178 devient 2376, qui devient le marquage mémoriel du texte. Ce nombre réapparaît d'ailleurs (si on choisit de lire

³³ PEREC, Georges, *op. cit.*, p. 106.

³⁴ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 191.

³⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 302.

les insertions au moment où elles apparaissent dans le récit) au chapitre 4, où Roubaud «[se] hâte pour la cueillette de 1178 mûres rouges de mûrier»³⁶.

Ces nombres ne sont que des exemples d'une pratique qui est certainement beaucoup plus étendue dans chacun des deux récits. Ils peuvent jouer le rôle de contraintes formelles, mais ils sont encore et surtout des lieux de mémoire, qui viennent chiffrer le récit de mémoire, pour ne pas dire l'autobiographie, dans un double sens. Ils permettent de donner une certaine cohérence au souvenir, dans la mesure où ce dernier devient nombrable. Une fois que le temps est chiffré, le souvenir devient moins fragile. Ce qui expliquerait, de façon évidemment réductrice, la nécessité du calendrier. Le souvenir existe, pour Perec et Roubaud, parce qu'ils peuvent le compter. D'ailleurs, ils ne cessent de compter : en écrivant, en lisant, en marchant, en observant... La présence des listes dans l'œuvre perequienne renvoie évidemment à cette même nécessité de fixer la réalité, pour ne pas dire le temps, dans un espace qui est mesurable : la page.

Cette habitude de compter chez Perec et Roubaud permet aussi de mesurer la temporalité de la durée de l'écriture, qui devient à son tour une contrainte importante des récits. Les deux récits de mémoire sont écrits au présent, dans le présent de la mémoire. La durée de l'écriture devient fondamentale pour situer les souvenirs dans le temps présent. Dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*, le travail des souvenirs devient visible à mesure que les récits progressent car les souvenirs sont détruits dans la durée de l'écriture. C'est dans le présent de l'écriture, dans l'écriture du travail de la mémoire et des souvenirs que «les opérations de la

³⁶ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 145.

mémoire» prennent toute leur importance.

3.4 Conclusion

Dans le présent chapitre, nous avons tenté de montrer, à partir de la théorie de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et de la présence de certains nombres, ce qui distingue *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* de l'autobiographie classique. Si les différentes caractéristiques du genre sont présentes dans les deux récits, c'est souvent de façon détournée; principalement en ce qui concerne le sujet traité.

Perec et Roubaud, en plus de parler de mémoire ou de souvenirs, écrivent *dans* la mémoire. Un des objectifs de ces récits n'est pas tant de raconter des souvenirs que de montrer comment l'écriture des souvenirs peut déplacer le rapport qu'ils établissent avec le passé. De plus, à la différence de l'autobiographie, qui présente bien souvent l'histoire racontée comme une vérité, *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* ne cessent de s'interroger sur leur nature de récits de mémoire. Parce qu'ils sont aussi, fondamentalement, des récits d'oubli. Perec et Roubaud inscrivent l'oubli, cet «adversaire subtil, malveillant et acharné»³⁷, au cœur même de leurs récits, où il vient constamment interrompre leurs tentatives de mémoire. L'autobiographie classique, de son côté, se préoccupe davantage de ce qui est accessible à la mémoire. Car sa mémoire est subordonnée au récit. Alors que Perec et Roubaud ne cessent de nous dire le contraire.

³⁷ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 324.

Comme Roubaud l'indique relativement tôt dans son entreprise de mémoire, «le récit [...] doit être un déchiffrement»³⁸. Il s'écrit dans les méandres des souvenirs, pour accéder à la mémoire. Parce que la mémoire appartient au passé et que le récit tente de ramener ce passé dans un lieu du présent. L'autobiographie, de son côté, raconte le passé sans trop le remettre en question; du moins pas comme Perec et Roubaud. Elle est, selon Philippe Lejeune,

«[un] texte référentiel [...] qui prétend apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. [Son] but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel»³⁹.

Dans *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*, il n'est pas vraiment fait mention d'un tel contrat de lecture. Parce que ce n'est pas le propos de ces récits. L'effet de réel ou l'image du réel est subordonné à la mémoire, qui s'inscrit toujours, comme nous l'avons montré, de façon oblique.

Ce caractère oblique se manifeste de deux façons. Il y a évidemment les structures oulipiennes, qui étendent la signification des récits au-delà de l'autobiographie, même si les chiffres, les lettres ou les nombres peuvent avoir une importance autobiographique. Il y a aussi ces nombreux commentaires, ces remarques sur les souvenirs perequiens, tout comme la destruction systématique des souvenirs roubaldiens. Dans les deux cas, on ne peut pas vraiment parler d'effet de réel! Parce que les récits déplacent continuellement les souvenirs dans un espace qui n'est pas celui de la mémoire mais bien de l'écriture de la mémoire.

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* parlent de la

³⁸ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 76.

mémoire dans la durée de l'écriture et de la mémoire. Ce sont des récits écrits à partir d'un certain nombre de contraintes formelles, qui travaillent la mémoire différemment. Ces contraintes, si elles permettent encore d'ordonner ou de structurer des récits, deviennent doublement importantes comme lieux de mémoire. Parce que l'écriture est mémoire. Mais elle est aussi, encore et surtout... oubli.

³⁹ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, p. 36. L'italique est dans le texte de Lejeune.

«J'avais douze ans la première fois que j'ai
marché sur l'eau [...] C'était en 1927, [...] l'année même où la nuit a commencé à envahir le monde pour toujours».
Paul Auster

«C'est là, dans l'obscurité complète de la caverne, que j'ai capté les plus belles formes du silence».
Blaise Cendrars

«Il répétait sans cesse que le mensonge n'était admissible que dans la conversation et la diction des monstres, de ceux qu'il appelait «les monstres» ».
Normand de Bellefeuille

Conclusion

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* sont des récits de mémoire à caractère oulipien. Ils sont oulipiens parce que leur forme est déterminée par des contraintes langagières et/ou mathématiques. Mais, comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, le récit de Roubaud est certainement plus oulipien que celui de Perec. *Le grand incendie de Londres*, s'il fut écrit sans aucune reprise ni correction, devait être organisé en fonction d'un certain nombre de repères formels. Le récit perequien n'était pas aussi bien défini au début de l'écriture du récit-feuilleton **W**. Il a subi de nombreuses modifications avant sa publication définitive, cinq ans plus tard; notamment des modifications formelles. Si l'élaboration - ou même la nature des contraintes - des deux récits fut très différente, leur caractère oulipien demeure incontestable. Cependant, Roubaud est le seul à le préciser. Car *W ou le souvenir d'enfance* n'est pas le texte le plus oulipien de Perec. Mais, comme il le souligne lui-même dans un court texte intitulé «Notes sur ce que je cherche»,

«presque aucun [de mes livres] non plus ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu'à titre symbolique et sans que ladite structure ou contrainte me contraigne en quoi que ce soit»¹.

La structure du récit perequien n'est pas la plus contraignante. Cependant, elle demeure très importante dans l'organisation de la mémoire et des souvenirs ; tout comme la structure arborescente du récit roubaldien. Parce que les contraintes oulipiennes fécondent la mémoire. Elles ne sont pas là uniquement pour déterminer la

¹ PEREC, Georges, «Notes sur ce que je cherche», *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 11.

forme ou le genre du texte. Elles sont véritablement *au centre* de ces tentatives mémorielles que sont *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres*. Les chiffres, les lettres et les nombres travaillent les souvenirs et deviennent, dans l'écriture de la mémoire, des lieux de mémoire auxquels il est possible de se référer pour retrouver des souvenirs voilés; ou même disparus dans le cas de Perec. Les contraintes deviennent des sources de la mémoire, dans la mesure où elles permettent l'écriture, qui est elle-même mémoire. Les «opérations de la mémoire» trouvent leur origine dans les contraintes, mais elles sont encore et surtout dans l'écriture même de la mémoire, qui se mesure dans la durée des récits.

Ces récits de mémoire, par la présence d'un narrateur-personnage s'exprimant à la première personne, ne sont pas sans liens avec l'autobiographie. Mais leur structure oulipienne, par les déplacements qu'elle introduit à l'intérieur de chacun, rend toute classification difficile, pour ne pas dire artificielle. Si Perec et Roubaud étaient conscients du travail sur le genre autobiographique, ce n'est que de façon secondaire. Leurs projets d'écriture étaient avant tout centrés sur l'écriture du travail du souvenir. Parce que, comme le dit Roubaud, «la poésie est la mémoire de la langue»². Chaque récit s'écrit dans le présent de la mémoire, dans la durée de l'écriture des souvenirs. La forme particulière des récits, quant à elle, - que l'on pense à la structure arborescente du récit de Roubaud ou à l'alternance entre le récit fictif et le récit autobiographique de Perec - renvoie à une nouvelle façon de raconter la mémoire, qui la rend plus vivante.

Pourtant, dans un récit comme dans l'autre, il y a cette présence obsédante

² ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1989, p. 191.

de l'oubli. Parce que la mémoire, comme le disait Todorov³, est une sélection partielle, qui doit aussi tenir compte de cet oubli qui lui est naturellement associé. Mais cette présence n'est pas la même dans les deux récits. Chez Perec, l'oubli est le point de départ de son parcours mémoriel, tandis que chez Roubaud, l'oubli est un élément qui vient progressivement troubler son entreprise systématique de destruction des souvenirs. Paradoxalement, c'est dans l'oubli que les récits de mémoire vont devenir si fascinants. En effet, l'écriture, comme exercice de mémoire, prend ici toute son importance, toute sa portée. C'est dans les souvenirs, et surtout dans leur écriture que la mémoire va surgir. Perec le montre bien lorsqu'il décrit les différentes photos de ses parents au chapitre VIII. Ces photos sont des images-souvenirs, qui vont devenir des lieux de mémoire. Dans *Le grand incendie de Londres*, c'est évidemment le rôle des insertions. Comme il prétend ne jamais revenir sur ce qui a été écrit, il reporte à la fin de son récit les différentes réflexions que le récit des souvenirs a fait surgir. Là où ces *incises* deviennent si importantes, c'est qu'elles modifient le récit de mémoire, si le lecteur les insère aux moments où elles apparaissent dans le récit. L'oubli, ou la mémoire suspendue, devient ainsi producteur de souvenirs. Il devient un nouveau lieu de mémoire !

W ou le souvenir d'enfance et *Le grand incendie de Londres* se terminent d'ailleurs dans des lieux de mémoire, dans des récits d'événements historiques et de destruction. Nous avons montré comment le récit de la mémoire chez Roubaud est une destruction. Mais c'est aussi, comme dans le cas de Perec, un déchiffrement. Les auteurs, dans la durée de l'écriture de la mémoire, tentent de montrer comment les

³ cf Introduction du second chapitre du mémoire, p. 60-61.

souvenirs sont travaillés par le récit. Il est donc normal que la destruction de la mémoire soit complétée avec la destruction des lieux de mémoire, que l'on retrouve à la toute fin des deux récits. Ces lieux de mémoire, *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset et les récits historiques du «great fire of London», nous les reproduisons ici finalement, comme Perec et Roubaud, pour achever la destruction de la mémoire :

«Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin. // Des années et des années plus tard, dans *L'Univers concentrationnaire*, de David Rousset, j'ai lu ceci :

«La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du «sport», une dérision de nourriture. La majorité des détenus ne travaillent pas, et cela veut dire que le travail, même le plus dur, est considéré comme une planque. La moindre tâche doit être accomplie au pas de course. Les coups, qui sont l'ordinaire des camps "normaux", deviennent ici la bagatelle quotidienne qui commande toutes les heures de la journée et parfois la nuit. Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, tandis que, à la porte, deux S.S. assomment les Haeflinge à coups de Gummi. Dans la petite cour rectangulaire et bétonnée, le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des S.S. ; répéter sans fin le mouvement qui consiste à se plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires; très vite (toujours vite, vite, *Schnell, los Mensch*), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir ensuite s'inonder d'eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés.

«J'ai oublié les raisons qui, à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W : les fascistes de Pinochet se sont chargés

de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation»⁴.

«Si réduit à sa branche *Destruction*, 'le grand incendie de Londres' est, il me semble, mise en mouvement de la destruction, de l'effacement de ma mémoire, de ce qui dans ma mémoire l'orienté et l'organise autour du double rêve de ma vie, un Projet et un roman, tous deux maintenant détruits. // S'il en est ainsi, 'le grand incendie de Londres' actuel, cette branche unique, est quelque chose comme *The Great Fire of London* : Londres étant le lieu de ma mémoire, en ses souvenirs ; ses maisons, mes souvenirs ; et le feu, ma mémoire qui les détruits. // Car je ne recherche pas les traces du temps pour, les rejouant devant mes propres yeux, rentrer, au moins le temps d'un récit, dans la jouissance d'une possession perdue, je les atteins pour les détruire, pour les abolir. // Et c'est pourquoi les récits du «great fire of London» de 1666 achèveront 'le grand incendie de Londres', branche 1.

«196 *Du feu*

«(Pris dans *An Historical Narrative of the Great and Terrible Fire of London* :)

«Now the fire gets into Blackfriars, and so continues its course by the water, and makes up towards Saint Paul's church on that side, and Cheapside fire besets the great building on this side ; and the church, though all of stone outward, though naked of houses about it, and though so high above all buildings in the city, yet within awhile doth yield to the violent assaults of the allconquering flames, and strangely takes fire at the top : now the lead melts and runs down, as if it had been snow before the sun. And the great beams and massy stones, with a hideous noise, fall on the pavement and break through into Faith church underneath ; and the great flakes of stone scale and peel off strangely from the side of the walls.

⁴ PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, «L'Imaginaire Gallimard», 1995 [1975], p. 219-220.

«(Pris dans The Diary of sir John Evelyn :)

«I went this morning on foot, as far as London Bridge, with extraordinary difficulty, clambering over heaps of yet smouldering rubbish, and frequently mistaking where I was ; the ground under my feet so hot, that it even burnt the soles of my shoes. I was infinitely concerned to find that goodly church, St. Paul's now a sad ruin, and that beautiful portico now rent in pieces, and nothing remaining entire but the inscription in the architrave, showing by whom it was built, which had not one letter of it defaced ! it was astonishing to see what immense stones the heat had in a manner calcined, so that all the ornaments, columns, friezes, and projections of massy Portland stone, flew off, even to the very roof»⁵.

⁵ ROUBAUD, Jacques, *op. cit.*, p. 411-412.

Annexe

Statuts de l'OuLiPo (Nouvelle version (1980))¹

Paragraphe I

- ARTICLE UNIQUE. – L'OuLiPo comprend des membres actifs, des membres associés et des membres correspondants.

Paragraphe II : DES MEMBRES ACTIFS

- ARTICLE PREMIER. – Les membres actifs ont tous les droits. Ils participent aux déjeuners ou aux dîners de l'OuLiPo et, d'une manière générale, à toutes ses manifestations ; ils prennent part aux discussions et aux votes éventuels ; ils ont qualité pour juger de la potentialité de toute œuvre, dans tout domaine.
- ARTICLE II. – Le nombre des membres actifs est régulièrement fixé à dix (10). Il pourra être porté, si nécessaire, de dix (10) à douze (12).
- ARTICLE III. – L'élection de tout nouveau membre ne pourra survenir qu'après une mise à l'essai qui devra durer plusieurs mois, et nécessitera un vote unanime. (Une seule voix contre aura le sens et l'efficacité d'un veto.)
- ARTICLE IV. – Les dix membres actifs actuels, qui appartiennent à l'OuLiPo depuis sa fondation, ont et auront toujours le titre de *membres fondateurs*. Ce sont, à l'exclusion de tout autre, MM. François Le Lionnais, Raymond Queneau, Albert-Marie Schmidt, Jean Lescure, Latis, Noël Arnaud, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Duchateau et Jacques Bens.

¹ BENS, Jacques, *OuLiPo 1960-1963*, op. cit., p. 143-144.

Paragraphe III : DES MEMBRES ASSOCIÉS

- ARTICLE PREMIER. – Les membres associés ont le droit d’assister à tous les déjeuners de l’OuLiPo, si tel est leur désir. Ils pourront prendre part aux délibérations, mais non aux votes. Les circulaires de l’OuLiPo leur seront adressées.
- ARTICLE II. – Le nombre des membres associés est actuellement de cinq (5). Il est, en principe, illimité.
- ARTICLE III. – L’élection des membres associés nécessitera un vote unanime.

Paragraphe IV : DES MEMBRES CORRESPONDANTS

- ARTICLE PREMIER. – Dans le but de favoriser l’extension des travaux de l’OuLiPo, des collaborateurs éventuels pourront obtenir le titre de membres correspondants.
- ARTICLE II. – Les membres correspondants ne participeront aux déjeuners de l’OuLiPo que sur invitation d’un membre actif et avec l’accord des autres membres actifs. Ils pourront donner leur avis, si on le leur demande, mais ne prendront pas part aux votes. Les circulaires de l’OuLiPo pourront, sous certaines conditions et dans certains cas, leur être adressées.
- ARTICLE III. – Le nombre des membres correspondants est, actuellement, de zéro (0). Il est, en principe, illimité.
- ARTICLE IV. – L’élection des membres correspondants nécessitera un vote unanime

Variations personnelles sur *Je me souviens...*

1

Je me souviens que c'est à Edgar Allan Poe, pour ne pas dire «William Wilson», que je dois l'origine de ma passion pour la littérature.

2

Je me souviens, au cours du BAC, de certains examens (*d'histoire de la littérature*, notamment...) qui s'annonçaient particulièrement éprouvants, et surtout des paroles de Guillaume Robidoux en ces moments tendus, qui se voulaient rassurantes : «tu sais, un examen, ce n'est qu'un très long et pénible moment à passer».

3

Je me souviens du cours d'*histoire de la littérature*, le FRA 1003, et aussi d'avoir lamentablement échoué le premier examen, ce dont le Professeur ne se souvenait vraisemblablement plus lorsqu'il m'engagea comme correcteur quatre ans plus tard...

4

Je me souviens du FRA 1541... et du café, bien sûr...

5

Je me souviens des fiches de *Théories et méthodes critiques* (FRA 2001) : Adorno, Angenot, Aristote, Auerbach, Bachelard, Bakhtine, Barthes (quatre fois plutôt qu'une !), Beugnot, de Beauvoir, Benveniste, Borgès, Brecht, Brémond, Calvino, Compagnon, Curtius, Dubois, Eco, Freud, Friedrich, Genette, Girard, Goldmann, Jauss, Marcotte, Poulet, Propp, Raymond, Richard, Ricoeur, Sartre, Saussure, Searle, de Staël et Starobinski. Et ces grands esprits me font penser à mon tuteur Michel Lacroix, que je remercie encore, plusieurs années après, de m'avoir fait subir un examen si éprouvant.

6

Je me souviens du *Graal* de ce cours : *Communications 8* !

7

Je me souviens de la fébrilité des étudiant(e)s, lors du dernier cours de FRA 2000, et du discours que tint notre professeure, M. C. J'étais bouleversé... et je n'étais pas le seul.

8

Je me souviens du FRA 3018 et de la clochette du professeur P. P., qui annonçait la fin de la pause.

9

Je me souviens que je ne voulais pas m'inscrire au FRA 3843 et que c'est ma mère qui m'a convaincu de le faire. C'est grâce à ce cours si les pages précédentes ont pu exister. L'ai-je vraiment assez remerciée pour ça et pour le reste ?

10

Je me souviens que c'est grâce à mon ami Martin Laferrière si, à l'époque, mon directeur de maîtrise a accepté d'être mon directeur de maîtrise.

11

Je me souviens de mon passage à la présidence de l'AEDEF, et de toute cette année, si exaltante. Ce qui me fait me souvenir que tout ça est devenu possible grâce à Tenzin Tsul Trim.

12

Je me souviens, oui, je me souviens, du party de Noël kitsch au *très select* «Trou»...

13

Je me souviens du premier livre de Georges Perec que j'ai lu. C'était *La Disparition* et ce fut l'antépénultième que je lus cette année-là.

14

Je me souviens de ma première lecture de Jacques Roubaud. C'était \in dans un cours de poésie française du XXe siècle. La professeure nous avait expliqué les différents modes de lecture du recueil, tout en insistant sur le fait qu'elle n'avait pas réussi à épuiser toutes les potentialités signifiantes du recueil. Ma lecture ne m'a pas davantage permis d'y arriver.

15

Je me souviens de ma première visite à l'Association Georges Perec et de ma surprise lorsque Hans Hartje m'ouvrit la porte en se présentant le plus simplement du monde. Par la suite, Cécile De Bary et lui prirent le temps de m'expliquer tout ce que je désirais ou devais savoir sur l'AGP. Je ne me souviens pas d'avoir été aussi bien accueilli en un endroit que je visitais pour la première fois.

16

Je me souviens de mon excitation, lors de ma seconde visite, quand Bernard Magné et Cécile De Bary m'apprirent que Jacques Roubaud donnait un séminaire à Paris durant mon séjour.

17

Je me souviens d'avoir dansé, seul, le soir même du séminaire, en revenant à l'appartement de ma cousine où je demeurais. Je déteste danser, mais je venais de rencontrer Jacques Roubaud et Paul Braffort, qui avait fait une présentation sur Marcel Duchamp. J'avais le cœur et l'esprit légers.

18

Je me souviens de ma seule autre rencontre avec un oulipien. C'était au Colloque Georges Perec à l'UQAM, où Marcel Bénabou fit une conférence pour expliquer pourquoi il ne faisait pas une conférence sur ce qu'il avait précédemment annoncé.

19

Je me souviens de mes séances d'étude à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris et de son système de prêt, que je crois être unique.

20

Je me souviens de Nicolas B., Jacinte C., Isabelle D., Martin L., Alissandre L., Paule L., Giuseppe M., Noële R., Guillaume R., Tenzin T. T. et de combien d'autres...

21

Je me souviens de mon été en Enfer avec les «Diablos», où l'U-nité transforma la lie, chott... et l'homme.

22

Je me souviens de Geneviève D., Julie B., Sophie L., Danika S., Josée D., Stefania C., Blandine C., Julie S. et de Caroline S.

23

Je me souviens du message que mon directeur a laissé sur ma boîte vocale, le vendredi 17 mars 2000, à 11h16 du matin, pour me dire que je pouvais imprimer le Tout. Le message a duré 1 minute et 5 secondes...

24

Je ne me souviens, malheureusement, que de bien peu de choses...

Remerciements

Je veux adresser mes remerciements aux personnes suivantes, que j'ai côtoyées durant les années de ce travail et qui les ont rendues ô combien plus agréables...

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, M. Éric Méchoulan, pour son support de tous les instants et pour sa constante disponibilité, dont je reconnais, par moments, avoir abusé. Je me surprends à vouloir le remercier de ne pas avoir toujours répondu à mes questions, me laissant ainsi dans l'obscurité grandissante du doute, qui me paraissait tellement infranchissable parfois... Enfin, je ne saurais assez le remercier d'avoir su, tout au long de la gestation de ce travail commun (et j'insiste !), rire de moi. Cette réponse à mon éternelle naïveté m'aura aidé plus qu'il ne le saura jamais. Pour le souvenir et le plaisir, je lui offre cet humble *beau présent* :

Où la chance éclaira le chemin, merci, Éric !

Merci aussi au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, qui m'a permis de découvrir tant de choses, en littérature et ailleurs, et qui m'a soutenu financièrement. De plus, je remercie ses extraordinaires secrétaires, grâce auxquelles l'obtention, disons, du «laissez-passer A-38», devenait *vraiment* une formalité...

Je remercie ma famille, Robert, Danielle, Patrick et Marie-Annick. Ils doivent savoir à quel point ils et elles sont important(e)s pour moi et à quel point j'ai apprécié leur support depuis toutes ces années et leurs multiples encouragements (que je recevais parfois, il est vrai, avec une certaine agressivité).

Merci à Tenzin Tsul Trim - dont l'amitié m'est si précieuse - pour le partage, si plaisant, du sarcasme et de la raillerie... et qui, par le fait même, induit ce déséquilibre salvateur dans ma constante recherche d'une *assiette* ; sans oublier le plaisir des confidences et de ces innombrables moments volés à l'*esprit raisonnable*, et qui rendent la pluie quotidienne si rafraîchissante.

Merci à ma belle cousine Julie Brosseau, dont les liens familiaux n'ont fait qu'accentuer ce que je ressentais déjà pour elle : un amour profond et sincère... et pour le récit des histoires d'amour, dont je garderai toujours un souvenir... précieux.

Merci à Normand de Bellefeuille, dont l'amitié et le support, comme les contraintes, demeurent en filigrane de tout ce travail...

Merci à Juliette Wagman, qui m'a permis de lire *W ou le souvenir d'enfance* comme il devrait l'être, et dont l'amitié, dans le rire espiègle, prend toute sa valeur... et pour son hospitalité, bien sûr...

Merci à ma cousine Sophie Laberge, qui m'a si gentiment et patiemment accueilli à Paris, pendant plus d'un mois, durant l'été 1997.

Merci au Docteur Jean-Louis Cuche et à sa famille, Ginette, Philippe, Jean-François et David, pour leur accueil si chaleureux en Normandie durant ce même été... sans oublier Nimbus...

Merci à Myriam G. Paquet, qui a gentiment accepté de préparer les étiquettes d'identification du mémoire... sans aucun frais, d'après ce qu'elle m'a dit...

Je tiens à renouveler officiellement mes remerciements à l'Association Georges Perec, et principalement à Cécile De Bary et Hans Hartje, qui ont rendu, par leur chaleur et leur générosité, mes recherches parisiennes si intéressantes et faciles.

...sans craindre d'adresser ici les câlineries, les caresses, à *Elle, naïade corallienne, sereine dans l'ondée...* Elle colore les roses, dessine les délices, incendie les sens...

BIBLIOGRAPHIE

Note : cette bibliographie comporte un certain nombre de références qui ne sont pas citées directement dans le mémoire mais qui ont tout de même leur place dans la réflexion générale entreprise sur «*Les opérations de la mémoire chez Georges Perec et Jacques Roubaud*».

A) Corpus.

1. Corpus principal.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, «L'Imaginaire Gallimard», 1995 [1975].

ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, «Fiction et Cie», 1989.

2. autres textes littéraires considérés.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, «Textes du XXe siècle», 1978.

PEREC, Georges, *Récits d'Ellis Island*, Paris, Éditions du Sorbier, 1980.

PEREC, Georges et WHITE, Cuchi, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne/Hachette, 1981.

PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, «Textes du XXe siècle», 1985.

PEREC, Georges, *Je suis né*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXe siècle», 1990.

PEREC, Georges, *Perec/rinations*, Paris, Zulma, «Grain d'orage», 1997.

PEREC, Georges, *Nouveaux jeux intéressants*, Paris, Zulma, «Grain d'orage», 1998.

ROUBAUD, Alix-Cléo, *Journal, 1979-1983*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1984.

ROUBAUD, Jacques, *€*, Paris, Gallimard, «Nrf», 1967.

ROUBAUD, Jacques, *Mézura N°9 – Description du Projet*, Paris, Publications Langues'O, «CAHIERS DE POÉTIQUE COMPARÉE –Deuxième série: documents de travail», 1979.

ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir (poèmes)*, Paris, Gallimard, «Nrf», 1986.

ROUBAUD, Jacques, *La Boucle*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1993.

ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Leoprepes*, Saulxures, Circé, 1993.

ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera: ménage*, Paris, Stock, «Versus», 1995.

ROUBAUD, Jacques, *Mézura N°35 – Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.: Remarques*, Paris, Publications Langues'O, «CAHIERS DE POÉTIQUE COMPARÉE – Deuxième série: documents de travail», mai 1995.

ROUBAUD, Jacques, *Mathématique :*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1997.

ROUBAUD, Jacques, *Poésie :*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 2000.

B) ÉTUDES PORTANT SUR LE CORPUS.

1. Sur Georges Perec

- BÉHAR, Stella, *Georges Perec: Écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang Publishing, «Currents in Comparative Romance Languages and literatures», 1995.
- BELLOS, David, *Georges Perec: Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, «Biographies», 1994.
- BÉNABOU, Marcel, «Perec et la judéité», *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy juillet 1984*, Paris, P.O.L., 1985, p. 15 à 30.
- BERTELLI, Dominique, «TransPhormER/ECrire», *Études littéraires, Georges Perec: écrire/transformer*, vol. 23, No 1-2, Université Laval, Québec, 1990, p. 159 à 168.
- BOUCHOT, Vincent, «L'intertextualité vernienne dans *W ou le souvenir d'enfance*», *Études littéraires, Georges Perec: écrire/transformer*, vol. 23, No 1-2, Université Laval, Québec, 1990, p. 111 à 120.
- BRASSEUR, Roland, *Je me souviens de Je me souviens – notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées*, Paris, Le Castor Astral, «L'utile», 1998.
- BURGELIN, Claude, «Perec et la cruauté», *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy juillet 1984*, Paris, P.O.L., 1985, p. 31 à 52.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, «Les Contemporains», 1988.

- CHASSAY, Jean-François, *Le jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Montréal, Hurtubise HMH, «Brèches», 1992.
- DUVIGNAUD, Jean, *Perec ou la cicatrice*, Paris, Actes Sud, 1993.
- HARTJE, Hans et NEEFS, Jacques, *Georges Perec, Images*, Paris, Seuil, 1993.
- LANCELOT, Bernard-Olivier, «Présentation sous forme de montage ou l'état du manque», *Littératures, Georges Perec*, No 7, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1983, p. 23 à 30.
- LEAK, Andy, «W/Dans un réseau de lignes entrecroisées: souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance*», *Parcours Perec - Colloque de Londres, mars 1988*, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 75 à 90.
- LEJEUNE, Philippe, «Les projets autobiographiques de Georges Perec», *Parcours Perec - Colloque de Londres, mars 1988*, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 49 à 74.
- LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE, *Georges Perec, Mode d'emploi*, No 193, mars 1983.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE, *Georges Perec*, No 316, décembre 1993.
- MAGNÉ, Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail - Toulouse, «Les Cahiers de Littératures», 1989.
- MATHEWS, Harry, *Le Verger*, Paris, P. O. L., 1986.
- MOTTE, Warren, «Embellir les lettres», *Cahiers Georges Perec I: Colloque de Cerisy juillet 1984*, Paris, P.O.L., 1985, p. 110 à 124.

MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève, «W, la maldiction», *Les fous cartographes. Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, «Minorités & Appartenance», 1995, p. 155 à 181.

ROCHE, Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1997.

ROCHE, Anne, «L'Auto(bio)graphie», *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy juillet 1984*, Paris, P.O.L., 1985, p. 65 à 80.

SIMONY, Gabriel, «Entretiens avec Georges Perec», *La Mémoire/l'Amnésie*, Talence, Jungle, 1982, p. 74 à 89.

SIRVENT, Michel, «Blanc, coupe, énigme, «auto(bio)graphies», *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*», *Littérature*, No 98, mai 1995, p. 3 à 23.

2. Sur Jacques Roubaud

ARMEL, Alette, «Jacques Roubaud: Les cercles de la mémoire», *Magazine littéraire*, No 311, juin 1993, p. 96 à 103.

BELLOUR, Raymond, «Jacques Roubaud en six stations», *Magazine littéraire*, No 264, avril 1989, p. 94 à 98.

DAVREU, Robert, «Jacques Roubaud ou la poésie comme Mathesis Universalis», *Jacques Roubaud*, Paris, Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1985, p. 11 à 50.

ÉTIENNE, Marie, «Écrire le roman et son Projet», *Quinzaine littéraire*, No 527, 1er au 15 mars 1989, p. 7-8.

GENDRE, Bruno, «Régime Bio. Entretiens avec Jacques Roubaud», *Les Inrockuptibles*, # 92, 19 au 25 février 1997, p. 24 à 27.

NOUVEAU DICTIONNAIRE DES ŒUVRES, tome 3, Paris, Éditions Robert Laffont, «Bouquins», 1994, p. 3066-3067.

C) LIVRES PORTANT SUR L'OU LI PO ET LA 'PATAPHYSIQUE.

ARNAUD, Noël, «'Pataphysique», *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, France, S.A., 1985, corpus 17, p. 636-637.

BENS, Jacques, *OuLiPo, 1960-1963*, Paris, Christian Bourgois, 1980.

BENS, Jacques et FOURNEL, Paul, «OuLiPo, Entretiens avec Jacques Bens et Paul Fournel», *Action Poétique*, # 85, septembre 1981, p. 48 à 64.

BOUCHER, Yvon, *L'oulippopotame – suivi de L'Hapax ou la leçon d'athlètrisme, Premier manifeste nulle p'art*, Ottawa, Éditions de la Queue, 1981.

DUCHATEAU, Jacques, «Raymond Queneau ou l'oignon de Mœbius», *La Colonne d'air*, Paris, Ramsay, 1987, p. 153 à 239.

FOURNEL, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, «Les Lettres Nouvelles», 1972.

LARTIGUE, Pierre, *L'Hélice d'écrire. La Sextine*, Paris, Les Belles Lettres, «Architecture du verbe», 1994.

McMURRAY, Lyne, *La 'Pataphysique. D'Alfred Jarry au Collège de 'Pataphysique*, Thèse de Doctorat en Études Françaises, Université de Montréal, 1981, 369f.

OULIPO, *La littérature potentielle: créations, re-création, récréations*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1973.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», 1988.

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, 3 volumes, Paris, Seghers, 1990.

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 4, Paris, Le Castor Astral, 1997.

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 5, Paris, Le Castor Astral, 2000.

QUENEAU, Raymond, *Bords*, Paris, Hermann, 1963.

D) OUVRAGES DE THÉORIE ET D'HISTOIRE.

BERGE, Claude, *Graphes et Hypergraphes*, Paris, Dunod, «Monographies Universitaires de Mathématiques», 1970.

BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, P.U.F., 1965.

BOURBAKI, Nicolas, *Topologie générale*, Paris, Hermann, «Éléments de Mathématique; Actualités scientifiques et industrielles; 1142», 1961.

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, «SUP, initiation philosophique; 76», 1968.

DÉTIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce Archaique*, Paris, La Découverte, 1990.

DUMONT, Fernand, *L'Avenir de la mémoire*, Montréal, Nuit Blanche, 1995.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, «Points», 1982.

HILBERT, David, *Les Fondements de la Géométrie*, Paris, Dunod, 1971.

HOCHARD, Patrick, «Structuralisme», *Encyclopædia Universalis*, Paris,

- Encyclopædia Universalis, France, S.A., 1989, corpus 21, p. 665-673.
- JENNY, Laurent, «La parole singulière», *La phrase et l'expérience du temps*, Paris, Belin, 1990, p. 169 à 182.
- LEJEUNE, Philippe, «Peut-on innover en autobiographie?», *L'Autobiographie, VI es Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Les Belles Lettres, «Confluents psychanalytiques», 1988, p. 67 à 100.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, «Points», 1996.
- LORAU, Nicole, «L'Oubli dans la cité», *Le temps de la réflexion*, No 1, Paris, Gallimard, 1980, p. 213 à 242.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, «Folio», 1977.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, «Points», 1983 à 1985.
- ROUBAUD, Jacques et BERNARD, Maurice, *Quel avenir pour la mémoire?*, Paris, Gallimard, «Découvertes Gallimard – Philosophie», 1997
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Au terme de cette étude sur «les opérations de la mémoire chez Georges Perec et Jacques Roubaud», je peux affirmer, sans aucune honte ni embarras, que *W ou le souvenir d'enfance* et *Le grand incendie de Londres* sont des récits qui continueront, encore et toujours, à m'échapper...