



HAL
open science

Échos pérecquiens dans la littérature argentine: De Cortázar aux écritures “ non-créatives ” contemporaines

Paula Klein

► **To cite this version:**

Paula Klein. Échos pérecquiens dans la littérature argentine: De Cortázar aux écritures “ non-créatives ” contemporaines. Cahiers Georges Perec, 2019. hal-03879001

HAL Id: hal-03879001

<https://uca.hal.science/hal-03879001v1>

Submitted on 30 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCHOS PERECQUIENS DANS LA LITTÉRATURE ARGENTINE : DE CORTÁZAR AUX ÉCRITURES « NON-CRÉATIVES » CONTEMPORAINES

Paula KLEIN

En Amérique Latine, et en particulier dans le Cône Sud, le Perec de *Penser/Classer* ou de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* est cité comme une référence chez nombre d'écrivains contemporains tels que les argentins Eduardo Berti, Sergio Chejfec, Pablo Katchadjian et Ezequiel Alemián ou les chiliens Roberto Bolaño et Alejandro Zambra. En Argentine, et plus généralement en Amérique Latine, Julio Cortázar a joué un rôle essentiel dans la circulation de la production oulipienne. L'humour et la conception de la littérature comme jeu, les contraintes et les protocoles d'écriture, l'utilisation de structures littéraires fixées à l'avance et de procédés de combinatoire, l'intérêt pour le quotidien et ce que Perec nomme les « choses communes », sont autant de traits qui rapprochent leurs œuvres.

Cet article se propose de réfléchir à l'influence de Georges Perec dans le champ littéraire argentin à partir d'une approche comparatiste. Perec et Cortázar sont des pionniers dans la création de textes avec des protocoles de lecture plus ou moins multiples comme *Rayuela* [*Marelle*] (1963) ou *La vie mode d'emploi* (1978). Par ailleurs, la poétique de l'*infra-ordinaire* et l'intérêt pour la sociologie de la quotidienneté chez Perec trouve des échos dans les techniques d'« *étrangement* » propre au fantastique quotidien développé par Cortázar. Articulant les deux champs de la contrainte et de tout ce qui semble être banal ou anodin, certains micro-genres littéraires comme les « instructions », les « travaux pratiques » et les « exercices » assimilent leurs œuvres à des « projets à réaliser », dans une veine proche de l'art et de la littérature conceptuels.

FILIATIONS OULIPIENNES EN ARGENTINE

Parmi les écrivains qui ont travaillé sous contrainte de façon plus ou moins consciente avant la création de l'Oulipo, Cortázar occupe une place de choix¹. Dans ses « Cours de Littérature à Berkeley », l'Argentin fait référence à ce groupe et à Perec parmi les écrivains français représentatifs d'un nouveau courant ludique et formaliste². L'ombre tutélaire de Raymond Queneau et de Marcel Duchamp ainsi que les références à certains écrivains 'pataphysiciens comme Alfred Jarry, plane sur ses deux *livres-objets* les plus expérimentaux : les miscellanées *La vuelta al mundo en ochenta días* (1967) et *Ultimo Round* (1969). Plus spécifiquement, l'idée de l'œuvre avec « mode d'emploi », exigeant du lecteur un investissement particulier, voire même l'imitation

¹ Pour une analyse plus exhaustive des filiations entre Cortázar et l'Oulipo, voir mes articles : « ¿Un plagio por anticipación ? Cortázar y el Oulipo (1960-1980) », *Ensemble*, n° 11, année 5, septembre 2013 et « Cortázar et l'Oulipo : départ d'un jeu », *De ligne en ligne*, n° 15, octobre à décembre 2014.

² Voir Julio Cortázar, *Clases de literatura* (Berkeley, 1980), Buenos Aires, Alfaguara, 2013, p. 199.

de protocoles pratiques, rapprochent la production de Cortázar de celle de l'Oulipo. Si cette filiation constitue un champ encore à défricher³, un premier pas a été franchi lors de la Biennale consacrée à ces deux écrivains entre le 20 et le 22 mars 2012 à Buenos Aires, réunissant des spécialistes argentins et étrangers ainsi que des membres de l'Oulipo.

Par ailleurs, se caractérisant par une forte tradition d'avant-garde, les écrivains argentins semblent aujourd'hui particulièrement réceptifs aux pratiques d'écriture « non-créative » dans la lignée de l'Oulipo. Outre les traductions précoces de Perec et d'autres membres de l'Oulipo en espagnol, nous soulignerons aussi l'enthousiaste réception critique de ces écrivains dans le champ littéraire argentin depuis la fin des années 1980. La traduction et la circulation de certains textes programmatiques de l'Oulipo se fait à travers certaines revues comme *Babel. Revista de libros*⁴ (1988-1991) ou *Xul. Revista de poesía*⁵ (1980-1997). Plus récemment, la traduction parue en 2016 du volume collectif *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*⁶ met en évidence un intérêt de plus en plus importante pour la littérature sous contrainte⁷.

LA CONTRAINTE COMME OUVERTURE VERS LA "POTENTIALITÉ"

Dans un article classique intitulé « Qu'est-ce que la littérature potentielle ? », Perec cite le Raymond Queneau de *Bâtons, chiffres et lettres* (1965) pour résumer la quête de potentialité des oulipiens. Il reprend ainsi la célèbre phrase : « Nous essayons de prouver le mouvement en marchant »⁸. Perec compare les procédés oulipiens à un ensemble de « travaux pratiques » faits sur un « texte-souche » afin d'en « exploiter les nombreuses potentialités au moyen de triturations qui porteront séparément ou simultanément sur ses composantes »⁹.

Suivant le principe de Roubaud selon lequel « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »¹⁰, les textes de Perec se caractérisent par leur haut degré de réflexivité. Ils sont le résultat de l'application d'une série de contraintes autant qu'ils sont une réflexion sur ces mêmes règles d'écriture. Or, la particularité de la contrainte oulipienne réside dans la manière dont elle articule l'idée de « constriction », voire de règle limitant la production, avec celle de la potentialité. Suivant une définition de Jacques Bens, inspirée des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, « une œuvre potentielle est une œuvre qui ne se limite pas à ses

³ Parmi les études qui consacrent une réflexion au lien entre l'Argentine et l'Oulipo, nous remarquerons l'ouvrage de Danielle Constantin, *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York, Peter Lang, 2008.

⁴ Nous mentionnerons notamment deux articles ; l'un de Jorge Fondevibrer intitulé « Raymond Queneau, Georges Perec y el grupo Oulipo » et l'autre de l'écrivain argentin Sergio Chejfec « Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad (a propósito de *La vida instrucciones de uso* de Perec) », dans *Babel. Revista de libros*, respectivement n° 4 et n° 12, Buenos Aires, Cooperativa de editores, 1988.

⁵ Le numéro 10 de *Xul* inclut des traductions à l'espagnol de plusieurs textes oulipiens (François le Lionnais, Jean Lescure, Marcel Benabou, Raymond Queneau, Jacques Roubaud et Georges Perec) Voir *Xul. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, décembre de 1993, n° 10 « El punto ciego: la poesía visual ».

⁶ Voir AA. VV., *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2016. Trad. d'Ezequiel Alemian ; Malena Rey et Ezequiel Alemian éditeurs. Prologue de Marcel Benabou et d'Eduardo Berté.

⁷ Pour un panorama des influences oulipiennes dans la littérature latino-américaine contemporaine, voir l'article de Pablo Martín Ruiz comprenant des entretiens avec cinq écrivains d'Argentine, Mexique, Brésil, Chili et Puerto Rico. Voir Pablo Martín Ruiz, « El Oulipo y América Latina – Voces del siglo XXI », *Cuadernos de Filología Francesa* (en presse).

⁸ R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (1965), p. 322 ; cité dans *Atlas de littérature potentielle* (1988), Paris, Gallimard, 1998, p. 429.

⁹ *Ibid.*, p. 11. Cité par G. Perec dans « Variations sur un thème de Marcel Proust », *Magazine littéraire*, n° 94, 1974, p. 22.

¹⁰ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 90.

apparences, qui contient des richesses secrètes, qui se prête volontiers à l'exploration »¹¹. Cette opposition entre le déterminisme propre à l'écriture sous contrainte et le degré d'inventivité à laquelle toute production artistique aspire constitue l'un des paradoxes de la littérature potentielle.

En ce qui concerne l'utilisation de contraintes dans l'œuvre de Cortázar, nous signalerons quelques exemples représentatifs tels que les expérimentations poétiques entamées avec Octavio Paz, publiées sous le nom de « Poesía permutante » dans *Último Round* (p. 165, 184, 195 du « rez-de-chaussée » [dès lors R.C.]). L'auteur y souligne le caractère sérieux du jeu : « rien de plus rigoureux qu'un jeu : les enfants respectent les lois du cerf-volant ou de la "chaise musicale" avec un acharnement qu'ils n'ont pas pour celles de la grammaire » [« [n]ada más riguroso que un juego : los niños respetan las leyes del barrilete o de las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática »] (*UR*, P.B., p. 66). Les principes qui ont guidé cette entreprise poétique dédiée, d'ailleurs, à Raymond Queneau (*UR*, P.B., p. 65) sont mis en avant par Cortázar qui explique :

Dans mon cas, le principe général a consisté à écrire des textes dont les unités basiques (...) peuvent être permutées jusqu'aux limites de l'intérêt du lecteur ou des possibilités mathématiques. Le poème devient ainsi à la fois circulaire et ouvert¹².

Dans ces textes, l'auteur met à l'épreuve plusieurs combinaisons de structures poétiques à partir d'une technique aléatoire. Le véritable pari consiste à arriver au vers, à la strophe ou au poème définitif de telle sorte que « chaque unité basique se relie impeccablement avec les autres ordonnées par le hasard ou la volonté du lecteur » [« cada unidad básica se enlazara impecablemente con las otras ordenadas por el azar o la voluntad del lector »] (*UR*, P.B., p. 68). Or, si l'Argentin privilégie souvent le hasard et l'improvisation sur les contraintes oulipiennes, un texte comme « Clone » fournit un bon contre-exemple. Dans la deuxième partie de ce récit, le narrateur explique que si « écrire comme sous la dictée » lui est une « chose naturelle », « de temps en temps, [il s'] impose des règles strictes en guise de variante »¹³.

Le goût des palindromes représente finalement une autre contrainte récurrente dans leurs œuvres. Pablo Martín Sánchez souligne par exemple les points communs entre le « Grand Palindrome » de Perec (1969, Moulin d'Andé) repris dans le recueil oulipien *La Littérature Potentielle* (1973) et les expériences légèrement moins ambitieuses de Cortázar dans des textes brefs comme « Satarsa » (*Desboras*, 1982) ou dans le « sonnet palindromique » « Zipper sonnet » (*Un tal lucas*, 1979), pouvant être lu de haut en bas et de bas en haut grâce à la répétition aux deux extrémités du premier vers.

¹¹ Jacques Bens, « Queneau Oulipien », dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 23.

¹² « En mi caso el principio general consistió en escribir textos cuyas unidades básicas (...) puedan ser permutadas hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez ». Voir J. Cortázar, *Último round*, « P.B », Hong Kong, Editorial RM, 2010, p. 66.

¹³ « Cuando llega el momento, escribir como al dictado me es natural; por eso de cuando en cuando me impongo reglas estrictas a manera de variante de algo que terminaría por ser monótono ». J. Cortázar, « Clone » dans, *Queremos tanto a Glenda* (1980), Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010, p. 119/ *Nous l'aimons tant, Glenda : et autres récits*, Paris, Gallimard, 1982, p. 75.

Contraintes et pacte de lecture : l'œuvre avec "mode d'emploi"

Ce n'est pas par hasard si Cortázar et Perec se servent des motifs de la marelle dans *Rayuela*¹⁴ ou bien du puzzle dans *La vie mode d'emploi* [dès à présent noté *LVME*]. Ces allusions à la littérature comme jeu relèvent d'un rapport particulier entre lecture et écriture, mis en avant dès la préface de ces romans multiples et éclatés.

La réflexion sur les protocoles de lecture y occupe ainsi une place centrale. Pour ce qui est de *LVME*, Perec mentionne déjà dans une ébauche du texte d'octobre 1972 le rapport entre le système de contraintes donnant lieu à l'échafaudage du roman et les protocoles de lecture visés. Pour reprendre les mots de l'auteur, tel que cités par Danielle Constantin :

Il faut bien commencer quelque part. L'œil s'arrête sur un détail et entreprend ce voyage enchevêtré au terme duquel il aura découvert tous les éléments du tableau, parcouru tous les chemins offerts (...) Le parcours peut-être unique ou pluriel. Il peut constituer un circuit ou un chemin selon que l'œil revient ou non à son point de départ. En partant d'une case quelconque d'un échiquier on peut faire parcourir à un cheval les 63 autres cases en 63 sauts consécutifs, sans qu'une seule case soit omise ou traversée deux fois. On sait depuis Jaenisch qu'il existe des milliers de solutions à ce problème. Puisque de toute façon il y a un chemin, peu importe le point de départ¹⁵.

Cette référence à l'échiquier et au jeu d'échecs est remplacée dans la version définitive de *LVME* par la métaphore du puzzle accompagnée d'une phrase des *Pedagogisches Skizzenbuch* de Paul Klee. Mise en exergue dans le préambule, la citation de Klee explique: « l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre ». En resituant le lecteur dans le rôle créatif de celui qui complète l'œuvre, ce préambule de *LVME* n'est pas trop éloigné des réflexions de Cortázar dans le « Tablero de dirección » [« Mode d'emploi »] de *Rayuela*. Nous y lisons:

À sa façon, ce livre est plusieurs livres mais en particulier deux livres. Le lecteur est invité à *choisir* entre les deux possibilités suivantes : le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56, là où trois jolies petites étoiles équivalent au mot *Fin.* / Après quoi, le lecteur peut laisser tomber sans remords ce qui suit. Le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre. En cas d'incertitude ou d'oubli il suffira de consulter la liste ci-dessous (*Rayuela*, p. 3)¹⁶.

Considéré à l'aune de *LVME*, le caractère véritablement multiple de ce texte peut être mis en doute, d'autant plus que Cortázar ne propose que deux lectures possibles. Toutefois, les préfaces de ces deux romans, en suivant la forme du « mode d'emploi », montrent à quel point contraintes d'écriture et protocoles de lecture s'y trouvent tout à fait imbriqués.

¹⁴ Nous suivons ici l'édition suivante: *Rayuela* (1963), Ed. crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich, coord., Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1991. Pour la traduction française, nous suivons: *Marelle*, trad. de l'espagnol par Laure Guille et Françoise Rosset, Gallimard, 1966.

¹⁵ Fonds Privé GP, 111, 150, 1, et 111, 50, 2. Extrait cité par D. Constantin, *Masques et mirages*, op. cit., p. 98.

¹⁶ « A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes: El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo » (*Marelle*, p. 4).

Rappelons, avant de continuer, quelques différences conceptuelles entre les notions de contrainte et de protocole, qui interviennent tant au niveau de la composition que de la lecture oulipienne. Selon une définition d'Alastair Brotchie et Harry Mathews, la contrainte est « la règle, méthode, procédure ou structure stricte, clairement définissable, qui produit chaque œuvre pouvant être proprement désignée comme oulipienne » [« the strict and clearly definable rule, method, procedure or structure that generates every work that can properly be called oulipian »]¹⁷.

Face au caractère restreint de la contrainte, le protocole évoque tout un ensemble de règles ou d'instructions définissant une opération complexe. De même, si la contrainte est conçue comme un procédé dont le but serait d'éliminer le hasard et les contingences, les protocoles visent plutôt à s'emparer des vicissitudes et de l'inattendu en tant que parties centrales de l'œuvre. Du point de vue de la lecture, la contrainte exige un effort herméneutique de la part du lecteur qui doit, comme s'il s'agissait d'un détective, déchiffrer le procédé caché déterminant la structure voire le contenu sémantique de l'œuvre. Ainsi, si la contrainte est indissociable de la figure du lecteur comme herméneute, le protocole mobilise un dispositif semblable à celui d'une *captatio benevolentiae* usant, et souvent abusant, des adresses au lecteur.

Considérés depuis cette approche, certains micro-genres littéraires utilisés par Perec et Cortázar mettent l'accent sur l'aspect le plus performatif de la contrainte : celui qui pousse le lecteur à imiter un certain nombre d'« exercices » ou de « travaux pratiques ». Le paradigme de l'œuvre comme expérience, au sens du mot anglais *experiment*, devient alors indispensable pour comprendre l'adoption, de la part des lecteurs, d'une posture de « participant-observateur ». Ces « modes d'emploi » et « instructions » placés en guise de préface jouent ainsi avec la visée scientifique de ces expériences, tout en imprégnant le jargon supposément savant d'un ton ludique. Toutefois, ces œuvres ne sont pas dépourvues d'une dimension cognitive, notamment en ce qu'elles aspirent à produire des formes alternatives de connaissance du monde bien qu'en dialogue avec celles correspondant aux savoirs scientifiques.

« EXERCICES », « INSTRUCTIONS », « TRAVAUX PRATIQUES » : VERS UNE PERFORMATIVITÉ DE LA CONTRAINTE

Ces formes brèves parmi lesquelles nous incluons les « exercices », les « instructions » et les « travaux pratiques » se proposent alors de « ruser » avec les clichés du discours scientifique, les remplaçant souvent par des expériences « sur le terrain ». Deux versants s'articulent ainsi dans ces textes : l'un ludique, dans le sillage des « instructions » et des « connaissances utiles » de la 'Pataphysique de Jarry¹⁸, l'autre celui des explorations *dépaysantes* du quotidien dans la lignée des travaux pionniers de Henri Lefebvre, Guy Debord puis de Michel de

¹⁷ Voir Alastair Brotchie et Harry Mathews, *Oulipo compendium*, London, Atlas Press, 1998, p. 131.

¹⁸ Cet aspect 'pataphysicien des instructions est, de même, mis en avant dans certains textes brefs incorporés au recueil *La vuelta al día en ochenta mundos* et intitulés « Pour faire danser une jeune fille en chemise » (*LVDOM*, p. 10) et « Manière très simple de détruire une ville » (*LVDOM*, p. 11).

Certeau dès les années 1980. Dans le sillage de ces penseurs, faire la théorie des pratiques quotidiennes implique aussi la possibilité de repérer différentes « manières de faire » et « styles d'action »¹⁹.

Dans cette optique, ce n'est pas par hasard si dans les ouvrages de Perec appartenant au versant sociologique ou infra-ordinaire l'écrivain procède comme un participant-observateur engagé dans une expérience de connaissance du monde. Abandonnant tout désir d'inspiration ou de créativité, l'auteur de ces textes se rapproche d'un opérateur répétant une série de protocoles fixés à l'avance. Le caractère inventif et original de ces démarches se situe donc plutôt dans la conception de l'expérience et la formulation des protocoles, même si ces derniers visent à encadrer les imprévus et les contretemps à partir d'un dispositif d'écriture soigneusement planifié.

Parallèlement, l'intérêt sociologique de Perec pour la vie quotidienne et pour les choses communes s'avère être complémentaire de certaines techniques d'*étrangement* propres au fantastique quotidien de Cortázar. S'opposant à la logique d'utilité et de productivité qui régit la société de consommation, le modèle des « instructions » mis en œuvre dans *Cronopes et fameux* (1962) ou dans *Un Certain Lucas*, conduit le lecteur à questionner les « choses communes » dans une optique semblable à celle de l'infra-ordinaire. Ces textes annoncent, en effet, un véritable programme centré autour du *dépaysement* du regard engourdi et assommé par les répétitions et les cycles du quotidien. Dans une veine proche de celle du Perec de l'infra-ordinaire, plusieurs textes de ce recueil reviennent sur l'oscillation qui se produit entre le respect des routines journalières, souvent associées au milieu bourgeois, et le désir de casser le sens de ces rituels par une réflexion sur le quotidien, sur les espaces et les pratiques « communes », y compris au double sens d'ordinaires et de partagées.

Texte programmatique, la première des quatre sections du recueil *Cronopes et fameux* intitulée « Manuel d'instruction » permet d'analyser plusieurs principes de ce *dépaysement* du regard quotidien commun à Perec et à Cortázar. Citons ce dernier :

Ce travail de ramollir la brique chaque jour, ce travail de se frayer passage dans la masse gluante qui se proclame monde, tous les matins se heurter au parallélépipède au nom répugnant avec la satisfaction minable que tout est bien à sa place, la même femme à ses côtés, les mêmes souliers, le même goût du même dentifrice (...) ²⁰.

L'attention s'oriente ainsi sur le rythme répétitif – « tous les matins » [« cada mañana »], « le même goût du même dentifrice » [« el mismo sabor de la misma pasta »] – et l'aspect lénifiant, rassurant et méprisable à la fois – « avec la satisfaction minable » [« con la satisfacción perruna »] – des routines. Les ressemblances avec « *Approches de quoi ?* » (1973) de Perec, texte fondateur des enquêtes infra-ordinaires, sont remarquables. Perec y souligne :

¹⁹ Luce Giard, « Introduction », dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, vol. I, (nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard), Gallimard, 1990, p. XI.

²⁰ « La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero Hotel de Belgique ». Julio Cortázar, « Manuel d'instructions », dans *Cronopes et fameux* (1962), recueil inclue dans Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, trad. de l'espagnol Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 2008, p. 363.

Ce qu'il s'agit d'interroger, *c'est la brique, le béton*, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes²¹.

Outre la prépondérance des infinitifs et des constructions impersonnelles, l'attention du lecteur est attirée dans les deux textes par la présence de la même métaphore de la « brique » et par l'insistance sur des choses ordinaires telles que les souliers ou le dentifrice comme autant d'allusions aux piliers de la vie quotidienne. De manière similaire, les « travaux pratiques » incorporés dans un texte comme *Espèces d'espaces* (1974) [dès à présent noté *EE*] de Perec énoncent d'autres protocoles pouvant guider le lecteur dans ses explorations du quotidien. Le narrateur propose ainsi, par exemple, certains des procédés qui seront ensuite utilisés dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Ainsi invite-t-il le lecteur à « observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique./ S'appliquer. Prendre son temps/ Noter ce que l'on voit » (*EE*, p. 100).

Des procédés comme l'observation, la prise en compte des repères spatio-temporels, la « notation » au sens d'une écriture sténographique du réel, ainsi que la pratique des parcours contraints constituent les principales caractéristiques de ces travaux pratiques dont *TELP* devient un exemple paradigmatique. Comment observer le quotidien, comment « voir plus platement » si, comme le souligne le narrateur d'*EE*, « on n'a encore rien regardé, on n'a fait que repérer ce que l'on avait depuis longtemps repéré » (*EE*, p. 101).

Par ailleurs, ces deux textes-programme partent de l'impersonnel pour aboutir à la première personne du pluriel. Chez Perec, le passage de l'impersonnel à la première personne du pluriel est utilisé pour interpeller directement le lecteur :

Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes (...) Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? (...) Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode (...) c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité²².

Soulignons aussi la présence constante dans les deux textes d'adresses au lecteur, d'apostrophes du narrateur au narrataire, que ce soit à travers le discours direct ou en faisant de lui un personnage. L'utilisation de l'impératif est aussi une autre stratégie permettant d'accentuer l'aspect performatif du texte : « Questionnez vos petites cuillers. (...) Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac »²³. Si cet aspect injonctif est aussi présent chez Cortázar, ce dernier souligne davantage l'opposition entre l'usage utilitariste des choses communes et le type d'expérience « *étrange* » qui attend le lecteur dès lors que son attention s'oriente vers les moindres détails, vers l'inaïperçu. Il signale alors :

²¹ G. Perec, « Approches de quoi ? », *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 12. Nous soulignons.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 12. Nous soulignons.

Serrer une petite cuillère entre deux doigts et sentir son battement de métal, son éveil inquiet. Comme cela fait mal (...). C'est tellement plus commode d'accepter la facile sollicitude de la cuillère, de l'utiliser pour tourner son café²⁴.

Proche de la notion d'*ostranénie* et de celle de « défamiliarisation » du formaliste russe Victor Chklovski, l'auteur fait un plaidoyer en faveur de ce qu'il désigne comme « des ouvertures sur l'étrangement » [« aperturas sobre el extrañamiento »]. Si Perec a su s'inspirer de la notion de « distanciation » de Brecht, l'étrange émerge également chez Cortázar de la création d'une distance par rapport aux choses banales. L'auteur insiste ainsi plutôt sur le double mouvement consistant à montrer que l'étrange peut se cacher dans le familier, mais que c'est précisément aussi dans les choses communes que nous pouvons saisir notre vérité tout en trouvant des espaces de convivialité. Il ne s'agit pas ici de fouiller dans l'exotique ou dans l'inhabituel, mais plutôt de saisir ce que Perec nomme « l'endotique »²⁵.

Par ailleurs, la visée cognitive des techniques liées à la méthode infra-ordinaire ainsi qu'à l'*étrangement* cortazarien rappelle les principes de ce que l'historien Ivan Jablonka a récemment nommé des « fictions de méthode » ; des textes qui « servent à créer des connaissances par le fait même de poser des questions, mobiliser des concepts, proposer des hypothèses, élaborer des méthodes »²⁶. Enfin, dans un élan proche de celui qui caractérisait l'*avant-garde* historique, ces textes sont conçus comme des *expériences* visant à articuler l'art et la vie. Leur objectif consiste à transformer la praxis vitale des lecteurs tout en bousculant leur perception anesthésiée de la réalité. Rappelons, en ce sens, le rôle central qu'« Approches de quoi ? » occupe dans l'entreprise que Perec désigne comme une « ethnologie du proche », une « anthropologie du nous », visant à fournir un socle d'expérience quotidienne partagée.

VERS UNE LITTÉRATURE CONCEPTUELLE ? L'ÉCRITURE SOUS CONTRAINTE COMME PRÉCURSEUR DES *NON-CREATIVE WRITINGS*

La remise en question de l'idée de génie constitue une dernière caractéristique fortement oulipienne partagée par Perec et Cortázar. Proches de ce que Marjorie Perloff et Kenneth Goldsmith appellent les « *uncreative writings* », les micro-genres littéraires décrits et analysés auparavant nous confrontent à un auteur-opérateur accomplissant une série de consignes et de procédés standardisés et facilement reproductibles par quiconque. Cette vision antiromantique de l'acte d'écriture s'accompagne aussi d'une revalorisation de la lecture comme activité créatrice.

Dans cette approche, et s'inspirant du texte-manifeste de Sol LeWitt sur l'art conceptuel, l'américain Goldsmith définit les écritures « non-créatives » en expliquant :

²⁴ « Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café ». J. Cortázar, « Manuel d'instruction », *Ibid.*, p. 363.

²⁵ Voir G. Perec, « Approches de quoi », art. cit., p. 11-12.

²⁶ Voir Ivan Jablonka, « Les fictions de méthode » (Partie 3, VIII, « Le raisonnement historique »), dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, Seuil, 2014, p. 197.

In conceptual writing the idea or concept is the most important aspect of the work. When an author uses a conceptual form of writing, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the text²⁷.

Tout en revalorisant la prépondérance du concept et du processus d'exécution de l'œuvre sur le résultat final, Perec et Cortázar se font les porte-paroles d'un art réalisable par tous, démocratique en ce qu'ils s'inspirent du principe du « *Do it yourself!* » (*Faites-le vous-même!*), récurrent dans l'art conceptuel.

Ainsi, de plus en plus souvent les oulipiens incorporent les protocoles de réalisation comme une partie centrale de leurs œuvres, désormais présentées comme des projets reposant sur un ensemble de « travaux pratiques », et invitent le lecteur à les reproduire. Mentionnons comme exemple représentatif de cette tendance, des œuvres dont les protocoles de réalisation nous invitent à jeter un regard au ras du sol sur les déchets et les petites écritures ordinaires qui s'amoncellent dans notre quotidien. Tel est le cas de *L'Herbier des villes* (2010) d'Hervé Le Tellier, mais aussi de *Brochette bouillir dans la soupe piquant* (Ink, 2012) de Frédéric Forte, basé sur la réappropriation d'un menu de restaurant asiatique, ou de *Sinon j'oublie* (Grasset, 2017) de Clémentine Mélois, composé à partir d'une collection de listes de courses. Dans une approche similaire, les argentins Katchadjian et Berti ainsi que le chilien Zambra²⁸ revendiquent leur « filiation élective » avec cette écriture sous-contrainte dans la lignée de Perec, et fournissent de bons exemples de lectures qui mènent à l'écriture.

²⁷ Kenneth Goldsmith, « Paragraphs on Conceptual Writing », ed. Lori Emerson and Barbara Cole, special issue, *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory*, ser. 12, n° 7, Fall 2005, p. 98. Dans sa définition de la littérature conceptuelle, Goldsmith s'inspire du texte de Sol Lewitt « Paragraphs on Conceptual Art » (*Artforum*, 1967).

²⁸ Voir P. Katchadjian, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Imprenta Argentina de Poesía, 2007) et *El Aleph engordado* (Imprenta Argentina de Poesía, 2009), des ouvrages conçus à partir d'une lecture « sous contrainte » de deux ouvrages canoniques de la littérature argentine. Pour E. Berti voir notamment *La mujer de Wakefield* (Usquets, 1999) et *Inventario de inventos (inventados)* (Impedimenta, 2017). Pour A. Zambra, voir notamment *Facsimil* (Sexto piso, 2014).

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., *Xul, Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, diciembre de 1993, n° 10 « El punto ciego: la poesía visual », Buenos Aires, diciembre de 1993.

AA. VV., *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2016. Trad. d'Ezequiel Alemian ; Malena Rey et Ezequiel Alemian éditeurs. Prologue de Marcel Benabou et d'Eduardo Berti.

J. BENS, « Queneau Oulipien », dans *Atlas de littérature potentielle*.

A. BROTCHE & H. MATHEWS, *Oulipo compendium*, London, Atlas Press, 1998.

S. CHEJFEC, « Georges Perec o los riesgos de cierta argentinidad (a propósito de *La vida instrucciones de uso* de Perec) », *Babel. Revista de libros*, n° 12, section « Opiniones », Buenos Aires, Cooperativa de editores, 1988.

D. CONSTANTIN, *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York, Peter Lang, 2008.

J. CORTÁZAR, *Rayuela* (1963), ed. crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich coord., Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1991. Traduction : *Marelle* (1963), trad. de l'espagnol par Laure Guille et Françoise Rosset, Gallimard, 1966.

-----, « Manual de instrucciones », dans *Historias de cronopios y de famas* (1962), Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1964. Traduction : « Manuel d'instructions », dans *Cortázar, nouvelles, histoires et autres contes*, trad. de Laure Guille-Bataillon, Karine Berriot, Françoise Campo-Timal et al., édition établie et postface par Sylvie Protin, Gallimard, 2008, p. 363-364.

-----, *Último Round*, [México, Siglo XXI Editores, 1969], Hong Kong, Editorial RM, 2010.

-----, « Clone », dans *Queremos tanto a Glenda* (1980), Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010, p. 119. Traduction: *Nous l'aimons tant, Glenda : et autres récits*, Gallimard, 1982, p. 75.

-----, *Clases de literatura* (Berkeley, 1980), Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

J. FONDEBRIDER, « Raymond Queneau, Georges Perec y el grupo Oulipo », *Babel. Revista de libros*, n° 4, section « Bárbaros », Buenos Aires, Cooperativa de editores, 1988.

L. GIARD, « Introduction », dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, vol. I, (nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard), Gallimard, 1990, p. XI.

K. GOLDSMITH, « Paragraphs on Conceptual Writing », « Kenneth Goldsmith and Conceptual Poetics », ed. Lori Emerson and Barbara Cole, special issue, *Open Letter : A Canadian Journal of Writing and Theory*, ser. 12, n° 7, Fall 2005.

I. JABLONKA, « Les fictions de méthode » (Partie 3, VIII, « Le raisonnement historique »), dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, Seuil, 2014.

P. KLEIN, « ¿Un plagario por anticipación ? Cortázar y el Oulipo (1960-1980) », *Ensemble*, n° 11, année 5, septembre 2013.

-----, « Cortázar et l'Oulipo : départ d'un jeu », *De ligne en ligne*, n° 15, octobre à décembre 2014.

S. LEWITT, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, (1988), Gallimard, 1998.

G. PEREC, « Approches de quoi ? » [*Cause commune*, n° 5, 2^{ème} année, février 1973], dans *L'infra-ordinaire*, Seuil, collection « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 9-13.

-----, *Espèces d'espaces* (1974), Galilée, coll « Espace critique », 2000.

-----, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [originellement paru dans « Le pourrissement des sociétés », *Cause commune*, 1^{ère} année, 10/18, n° 936, 1975], Condé-sur-l'Escaut, Christian Bourgois, 2008.

-----, *La Vie, mode d'emploi, romans* [Hachette, collection « POL », 1978], D. Reinhard, 2010.

R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres* (1965); cité dans *Atlas de littérature potentielle*.

P. M. RUIZ, « El Oulipo y América Latina – Voces del siglo XXI », *Cuadernos de Filología Francesa* (en presse).