

# Un plagiaire par anticipation : Raymond Roussel et l'Oulipo

PIERRE BAZANTAY  
Université de Rennes 2, France

Tous les grands chefs-d'œuvre sont faits par erreur.<sup>1</sup>

## Résumé

Les liens entre Roussel et l'Oulipo sont complexes. Les surréalistes goûtèrent le scandale que provoquaient les œuvres de Roussel. C'est pour des raisons formelles que les membres de l'Oulipo admirent Roussel. Mais leur relation à l'auteur d'*Impressions d'Afrique* est paradoxale. Pour beaucoup une référence, mais pas un modèle. En revanche, parmi les Oulipiens, Georges Perec entretient un rapport plus personnel avec lui, et à sa façon, il a écrit, dans un esprit assez proche de son « plagiaire par anticipation » *La Vie mode d'emploi*, notamment.

Mot-clés : Raymond Roussel, plagiaire par anticipation, Oulipo, Georges Perec, procédé, contrainte.

## Abstract

The links between Roussel and Oulipo are complicated. Surrealists tasted the scandal created by Roussel's works. It is for formal reasons that the Oulipo members admire Roussel. But their relationships with the author of *Impressions of Africa* are paradoxical. For many of them he is a reference, not a model. Among Oulipians, Georges Perec maintains a much more personal relationship with him, and, in his own way, he wrote *La Vie mode d'emploi* especially, a work that comes quite close in style to his "plagiarist by anticipation".

Keywords: Raymond Roussel, Oulipo, plagiarism by anticipation, Georges Perec, the "procédé", constraint.

## I

Lors d'un colloque fondateur sur l'auteur des *Impressions d'Afrique* qui s'est tenu à Nice au mois de juin 1983, Henri Béhar évoquait la relation que les surréalistes entretenirent avec l'œuvre de Raymond Roussel. Après examen, il considérait qu'il

<sup>1</sup> Le Tellier, H., *Jocondes in Bénabou, M., Fournel, P., Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009, p. 613.

s'agissait d'une « heureuse méprise ». Les surréalistes se seraient entichés de l'œuvre de Raymond Roussel en raison de l'incompréhension et de la réprobation que suscitaient ses pièces de théâtre : « Plus il est décrié, plus les surréalistes y voient des raisons de prendre son parti, même s'ils ne le comprennent pas<sup>2</sup>. » Mais le contenu de l'œuvre engendre des réserves. Ainsi, à la lecture d'*Impressions d'Afrique*, Breton émet un avis pour le moins critique : « Je ne pense pas que ce roman soit un chef-d'œuvre (la forme est assez vulgaire)<sup>3</sup>. » En réalité, le soutien des surréalistes est dû moins à l'aspect artistique de l'œuvre qu'à sa dimension objectivement provocatrice qui venait conforter leur désir de rompre avec les formes traditionnelles de la littérature.

Les relations que l'Oulipo a tissées avec l'œuvre de Raymond Roussel sont probablement d'une autre nature. En tout premier lieu, et pour des raisons historiques, les situations sont tout à fait dissemblables, on change en effet de temporalité. Les surréalistes ont été les contemporains de Raymond Roussel, ils ont assisté aux représentations de son théâtre ; certains l'ont rencontré, à commencer par Michel Leiris dont on sait l'attachement indéfectible à son œuvre<sup>4</sup>, avant, pendant et après sa période surréaliste.

L'Oulipo n'a été fondé qu'en 1960, un jeudi de finissant novembre<sup>5</sup>, soit vingt-sept années après la mort de Raymond Roussel en 1933 ; par conséquent seuls les plus âgés qui intègrent le groupe ont pu le connaître : Marcel Duchamp qui a assisté en 1912 à une représentation d'*Impressions d'Afrique*<sup>6</sup>, François Le Lionnais qui a commandé un article à Tartakower<sup>7</sup> sur Raymond Roussel et les échecs et Raymond Queneau<sup>8</sup> qui rend compte en janvier 1933 dans *La Critique sociale* de *Nouvelles*

<sup>2</sup> Béhar, H., « Heureuse méprise : Raymond Roussel et les surréalistes », *Mélusine*, VI : *Raymond Roussel en gloire*, 1984, p. 52.

<sup>3</sup> Lettre à Jacques Doucet, Béhar, H., *op. cit.*, p. 43.

<sup>4</sup> Cf. Leiris, M., *Roussel & Co.*, Paris, Fata Morgana-Fayard, 1998.

<sup>5</sup> Le jeudi 24 novembre 1960.

<sup>6</sup> « C'était formidable. Il y avait sur la scène un mannequin et un serpent qui bougeait un peu, c'était absolument la folie de l'insolite. Je ne me souviens pas beaucoup du texte. On n'écoutait pas tellement. Ça m'a frappé... », Cabanne, P., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, cité par François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997, p. 153. Marcel Duchamp, le premier des artistes à revendiquer l'influence « plastique » de Roussel en considérant qu'il fut le responsable de son *Grand Verre*.

<sup>7</sup> Devenu « directeur des *Cahiers de l'Échiquier français*, il demande à Tartakower une étude sur *Raymond Roussel et les échecs dans la littérature* », Caradec, F., *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 389. On lira à ce sujet « Cases et Folios », une étude d'Hermès Salceda parue dans *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, pp. 85-97.

<sup>8</sup> Raymond Queneau a-t-il rencontré Roussel ? Il ne fait pas partie de ceux auxquels Roussel destina *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, contrairement à Leiris, Desnos, Tzara, Éluard, Breton, Dalí, Soupault, Aragon, Char et quelques autres.

*Impressions d'Afrique*<sup>9</sup>. Là où André Breton<sup>10</sup> et ses amis furent principalement séduits par la mise en pratique objective et bien involontaire d'une esthétique du scandale, les membres de l'Oulipo retinrent de cette œuvre ce qu'elle devait à la mise en pratique de contraintes, autour du procédé tel qu'il se dévoile dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. L'œuvre de Roussel entrait en résonance avec au moins deux moments de l'histoire littéraire : la rupture surréaliste et la facture oulipienne<sup>11</sup>.

## II

En 1960, l'approche que l'Oulipo pouvait avoir de l'œuvre de Raymond Roussel, était nécessairement rétroactive. L'Oulipo désignait un point de rebroussement dans la ligne du temps, en créant la catégorie des « plagiats par anticipation<sup>12</sup> ». C'était reconnaître une continuité de la poétique des contraintes qui pourrait s'analyser sur le mode hégélien<sup>13</sup> de l'esthétique. En repérant des moments historiques où des groupes littéraires, des Grands Rhétoriciens à l'Oulipo, font le choix de recourir à des contraintes formelles – ce qui surpasse les simples jeux sur le signifiant qu'on rencontre à peu près à toutes les époques, et qu'il faut par ailleurs distinguer des conventions, telles que l'alexandrin, la structure du sonnet, etc. –, il s'agirait de démontrer que cela ne doit rien au hasard mais correspond au contraire à des pics de crise ou de tension, à des époques conflictuelles dues à la co-présence de poétiques ou de rhétoriques opposées, ainsi par exemple l'effondrement de la scolastique à la fin du Moyen Âge ne serait pas sans rapport avec le succès que rencontrent les jongleries poétiques des Grands Rhétoriciens<sup>14</sup>, et la contestation du roman « bourgeois » au XX<sup>e</sup> siècle aurait pu participer à la naissance en réaction de l'Oulipo.

<sup>9</sup> Cf. Caradec, F., *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 377. Queneau ne se montre pas très enthousiaste à la lecture de *Nouvelles Impressions d'Afrique* : « Sans doute est-il préférable de recommander plutôt les anciennes que les nouvelles *Impressions d'Afrique* à celui qui voudrait s'initier à l'œuvre étonnante de Raymond Roussel. »

<sup>10</sup> Par la suite, André Breton s'intéressera plus étroitement à la poétique roussellienne, sur le mode de l'herméneutique, en le faisant figurer dans *l'Anthologie de l'humour noir* (Paris, Éditions du Sagittaire, 1940) et en rédigeant « Fronton virage », préface à une *Étude sur Raymond Roussel* de Jean Ferry (Paris, Arcanes, 1953).

<sup>11</sup> « La très grande majorité des œuvres Oulipiennes qui ont vu le jour jusqu'ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE StructurEliste... », Le Lionnais, F., « Le Second Manifeste », Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>13</sup> À ceci près que, chez Hegel, l'esthétique est pensée comme une évolution progressive des formes artistiques dont la poésie serait la réalisation parfaite : « À cet égard, la poésie apparaît comme l'art total en ceci qu'elle reproduit dans son champ le mode de représentation des autres arts [...] », cité par Martin Thibodeau dans *Hegel et la tragédie antique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 193.

<sup>14</sup> « Les tours de force qui valurent à Molinet la réputation d'excellent rhétoricien et poète nous semblent plutôt l'ultime décadence d'une forme littéraire », Huizinga, J., *Le Déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1932 [1919], p. 285. Huizinga n'analyse pas toutefois l'évolution de la pensée scolastique.

Comme le tient Hervé Le Tellier, sans autre précision : « L'Oulipo apparaît à un moment précis de l'histoire de sciences et de la littérature, et de l'Histoire tout court.<sup>15</sup> » En suivant cette logique, plus heuristique que scientifique, il est possible de se demander quelle relation pourrait exister entre l'œuvre de Raymond Roussel et l'émergence quasi simultanée du vers libre<sup>16</sup>. La création de l'Oulipo, parallèlement à la vogue du Nouveau Roman, ne tient pas de la coïncidence fortuite. Il revient à Christelle Reggiani d'avoir établi clairement que le positionnement de l'Oulipo, dans son choix de revenir au roman et au romanesque, provenait, en effet, d'une attitude de refus face au Nouveau Roman :

Ce retour est à replacer dans son contexte historique : il se fait et est pensé, contre l'économie radicale de l'écriture proposée, dans les années soixante, par les nouveaux romanciers et le groupe *Tel Quel*<sup>17</sup>.

En tout cas, l'Oulipo a été davantage concerné par une défense et illustration de la littérature française<sup>18</sup> que par une apologie surréaliste de l'automatisme psychique<sup>19</sup> ou par la dénonciation de l'illusion romanesque des néo-romanciers. Le plus petit dénominateur commun entre Roussel et l'Oulipo tient à leur engagement similaire dans l'espace littéraire et non à une critique radicale de celui-ci, « l'Oulipo [...] se défend de toute assimilation à une avant-garde<sup>20</sup> ».

### III

Les membres de l'Ouvroir ont donc très tôt tenu à mettre de la distance entre eux et les théories de Breton. Cette position que revendique l'Oulipo était déjà partagée par Raymond Roussel qui n'affiche pas en matière littéraire des goûts révolutionnaires ; il ne doute pas que François Coppée soit « un très grand poète<sup>21</sup> », et, vis-à-vis de Jules Verne, il est définitif : « C'est Lui, et de beaucoup, le plus grand génie littéraire de

<sup>15</sup> Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 8.

<sup>16</sup> Pour ce qui concerne Roussel, nous croyons que son œuvre est partiellement animée – au moins au départ – par la volonté affichée de choisir une versification traditionnelle. *La Doublure de 1897* est un roman en vers.

<sup>17</sup> Reggiani, Chr., « Le romanesque de la contrainte », *Le goût de la forme en littérature*, actes du colloque de Cerisy : « Écritures et lectures à contraintes », *Formules*, Noesis, 2004.

<sup>18</sup> Ce n'est pas par hasard que s'est tenu, peu avant la création de l'Oulipo, en 1960 un colloque à Cerisy consacré à « Raymond Queneau et une nouvelle illustration de la langue française. »

<sup>19</sup> Cf. Breton, A., *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 328.

<sup>20</sup> Bloomfield, C., « L'Oulipo dans l'histoire des groupes et mouvements littéraires : une mise en perspective » in Bisenius-Penin, C., Petitjean, A. (coord.), *50 ans d'Oulipo. De la contrainte à l'œuvre*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 33.

<sup>21</sup> Leiris, M., « Entretien sur Raymond Roussel », *Roussel l'ingénu*, Saint Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1987, p. 94.

tous les siècles<sup>22</sup> ». Certes, dans le peu de textes dans lesquels il se soit livré, Raymond Roussel n'utilise pas du terme « littérature », il ne figure pas dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il y désigne cependant à plusieurs reprises ses « œuvres », ses « ouvrages », ses « livres », ses « poèmes », ainsi que l'écriture de « contes »<sup>23</sup>, et surtout introduit un critère de jugement au nom duquel le recours au « procédé » ne garantit nullement la qualité des œuvres qui en découlent : « C'est essentiellement un procédé poétique. Encore faut-il savoir l'employer. Et de même qu'avec des rimes on peut faire de bons ou de mauvais vers, on peut, avec ce procédé, faire de bons ou de mauvais ouvrages<sup>24</sup>. » Il revient à Hermes Salceda d'avoir démontré la grande unité de l'œuvre roussellienne qui transcende le clivage procédé/*vs*/non procédé<sup>25</sup>. Fût-il implicite, le choix clairement affirmé de la littérature – prise absolument – constitue le degré zéro de la relation de Roussel à l'Oulipo. Cela étant, le lien entre l'Oulipo et Raymond Roussel n'est pas, tant s'en faut, un rapport de filiation, et si les Oulipiens reconnaissent globalement en Roussel un de leurs plagiaires par anticipation, il n'est pas certain que celui-ci ait exercé une influence radicale sur l'esthétique de l'Oulipo. Du moins, cette influence ne s'est pas traduite de manière univoque et uniforme. Bien au contraire, les membres de l'Oulipo ont chacun construit une relation bien spécifique à l'œuvre de Raymond Roussel.

#### IV

En premier lieu, il faut envisager la question centrale qui porte sur la contrainte : le Procédé roussellien a-t-il ouvert la voie aux travaux de l'Oulipo ? La réponse n'est pas si simple. Dans le corps de doctrine de l'Oulipo, la référence au Procédé de Raymond Roussel n'est pas flagrante. Dans sa « Petite histoire de l'Oulipo », Jean Lescure cite Alexandre Dumas et Victor Hugo<sup>26</sup>, mais il ne mentionne pas Raymond Roussel. Sans exagérer l'importance de ce texte, cette absence est caractéristique. Et les quelques allusions à Roussel restent peu nombreuses et somme toute anecdotiques : Jacques Duchateau signale de façon un peu dubitative que « les contraintes de vocabulaire pourraient faire penser à Raymond Roussel<sup>27</sup> ». Et, lorsqu'il brosse l'histoire du lipogramme, Georges Perec, coopté par le groupe en 1967, inscrit Roussel avec Rabelais et Sterne dans la catégorie des « maniérismes formels<sup>28</sup> » ; quant à François Le Lionnais lorsqu'il rédige « À propos de la littérature expérimentale »,

<sup>22</sup> Roussel, R., « Lettre à Eugène Leiris », *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1972, p. 186.

<sup>23</sup> Roussel, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>25</sup> Cf. Salceda, H., *La méthode de Raymond Roussel : Écriture à procédés, lecture à procédures*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

<sup>26</sup> Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit., p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 79.

il ouvre sa réflexion par une affirmation de portée très générale : « De Lycophon à Raymond Roussel en passant par les Grands Rhétoriciens, la littérature expérimentale accompagne la littérature tout court<sup>29</sup> ». Il ajoute en note que si pour Lycophon – dont, on le sait, l'*Alexandra* est assez obscure<sup>30</sup> – cela reste à prouver, chez Roussel cet aspect est évident. En qualifiant l'œuvre de Roussel de « littérature expérimentale », François Le Lionnais la cantonne implicitement dans les marges de la littérature, ou, à tout le moins, introduit l'ombre d'une différence entre ce qui appartiendrait à la « littérature », dont les critères d'appartenance restent toutefois à définir, et une « littérature expérimentale » dont la dimension expérimentale permettrait à son œuvre d'être abordée avant tout comme expérience plutôt que comme littérature. Bien qu'elle fasse indéniablement partie, avec beaucoup d'autres, de la bibliothèque oulipienne, la contrainte roussellienne, le Procédé dans ses divers états, n'a guère été réemployée par les membres de l'Ouvroir. Les quelques travaux qui se recommandent de l'œuvre de Roussel tiennent à marquer une certaine distance avec les explications contenues dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ; au vrai les Oulipiens revendiquent une totale liberté dans l'exercice de la contrainte. Marcel Bénabou et Georges Perec proposent dans le cadre de la Littérature sémio-définitionnelle un « Exercice sur une phrase de Raymond Roussel » ainsi exposé :

Il s'agit de justifier le passage opéré par Raymond Roussel, dans son conte célèbre, de la phrase initiale :

« Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard »

à la phrase finale :

« Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard »

en montrant que ces deux phrases sont rigoureusement équivalentes, puisqu'elles sont en outre toutes deux équivalentes à la phrase :

« Les bandes de la lettre sur les pillards du vieux blanc<sup>31</sup> ».

Le texte-genèse, *Parmi les Noirs*, dans ce cas précis, sert-il de matrice narrative pour la rédaction d'un conte qui, peu ou prou, suivrait les prescriptions de Roussel ? En réalité, il n'en est rien. Cet exercice s'affranchit de son modèle et la phrase de Roussel joue seulement le rôle de déclencheur, voire de *shifter* pour un travail sur la dérivation paradigmatique. De même, lorsque Jacques Bens propose de créer des « permutations rousselliennes », il n'entend pas démarquer les techniques scripturales de Roussel :

On peut envisager un système plus complexe et que l'on pourrait appeler roussellien, en hommage à l'auteur des parenthèses que l'on trouve dans les *Nouvelles Impressions*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>30</sup> Cf. Lycophon, *Alexandra*, étude et traduction de Gérard Lambin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

<sup>31</sup> Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 138.

*d'Afrique*. Cette méthode s'appliquera naturellement aux phrases longues, voire aux alinéas quand même ils contiennent plusieurs phrases. Dans ce cas, le premier substantif, par exemple, de la première phrase permutera avec le dernier substantif de la dernière phrase [...] et ainsi de suite...<sup>32</sup>

Là encore, l'éloignement marqué avec la structure du texte roussellien est important et la contrainte proposée ne doit pas grand-chose à l'organisation syntaxique de *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Finalement, Jacques Bens souhaite davantage rendre un discret hommage à l'œuvre de Raymond Roussel plutôt que se porter au rang des « écrivains de l'avenir » auxquels est censée s'adresser la révélation posthume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

L'*Atlas de Littérature potentielle* qui prolonge le volume précédent et forme un ensemble de *varia* n'oublie pas d'évoquer Roussel, sans pour autant se placer en position d'assujettissement esthétique. Paul Braffort cite un passage de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* attribué un peu ironiquement à « l'inventeur des roulettes automobiles<sup>33</sup> » et Jacques Bens à nouveau part d'une phrase d'*Impressions d'Afrique* pour construire une des illustrations de la contrainte « Mesures » ainsi définie : « Produire un texte qui satisfasse à certaines contraintes sur la longueur des éléments qui le composent<sup>34</sup> ».

Le seul exercice qui se recommande davantage des contraintes rousselliennes est proposé également par Jacques Bens dans la section « homophonies » des travaux et recherches présentés dans l'*Atlas* :

Les homophonies de Raymond Roussel se fondent sur les *différentes* acceptions de mêmes mots [...]. L'intérêt de cette contrainte est de déclencher un mécanisme narratif qui unit nécessairement le texte-souche à son homophonie<sup>35</sup>.

Relativement aux contraintes, la conception de Raymond Roussel et celle des Oulipiens est finalement antithétique. En posant la question « Définir la contrainte ? » à laquelle, tout en maintenant une incertitude, ils se proposent de répondre, Bernardo Schiavetta et Jan Baetens établissent une manière de topologie de la contrainte qui permet, en distinguant « contraintes de production textuelle » et « contraintes de réception textuelle », de mettre en évidence l'écart qui existe entre le travail de Raymond Roussel et celui des Oulipiens :

Il existe toutefois des contraintes de production textuelle non corrélées à une contrainte

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>33</sup> Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 121.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 162.

de réception textuelle, comme c'est le cas de tous les procédés qui effacent leurs traces dans la version définitive du texte produit : par exemple ce que Roussel, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, nomme son *procédé évolué*. Le résultat de ce type de contrainte-règle sera alors une *écriture à contraintes* et non pas un *texte à contraintes*.<sup>36</sup>

À de rares exceptions près, dont celle de *La Vie mode d'emploi* n'est pas la moindre, l'Oulipo s'est voulu résolument du côté du *texte à contrainte*, puisque l'Ouvroir est au moins autant créateur de contraintes que de textes ; en résumant la question à grands traits, il s'agit d'une création d'objets textuels où les contraintes sont la plupart du temps exhibées (même si certains lecteurs de *La Disparition* n'ont pas perçu l'absence du « E »). C'est d'ailleurs ce que reconnaît implicitement Hervé Le Tellier : « Permutations et réutilisations peuvent donner naissance à des procédés de création... Car la manipulation trace des chemins dans le texte<sup>37</sup> ».

En réalité, les travaux de l'Oulipo ne doivent pas grand-chose à l'œuvre de Raymond Roussel et les productions de l'Ouvroir possèdent leur originalité, quand bien même les productions, à l'instar de celles qui figurent dans la *Bibliothèque Oulipienne*, ne seraient pas destinées à faire œuvre. On ne saurait nier que, en un certain sens, l'Oulipo voisine aussi avec ce qui pourrait se nommer « Oulivi », ouvroir de littérature virtuelle, le laboratoire d'une littérature qui finalement ne verra jamais le jour. Alors quelle place accorder à l'œuvre de Raymond Roussel ? Si celle de plagiaire par anticipation est acquise d'emblée, il s'agit d'une catégorie trop générale pour rendre compte de sa spécificité. L'Oulipo, à cet égard, n'a pas de position théorique (il n'use d'ailleurs pas vraiment de ce mode) vis-à-vis de l'œuvre de Roussel.

## V

Il est possible cependant de repérer un deuxième type d'influence de l'œuvre de Roussel sur les membres de l'Oulipo, une influence de caractère emblématique qui porte sur le titre de l'ouvrage posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Il n'y a pas de glose particulière – à notre connaissance – de ce titre de Roussel par les membres de l'Oulipo, et même s'il n'est pas nécessairement cité, il semble que ce titre bénéficie d'une aura dans la bibliothèque oulipienne bien qu'il soit l'expression d'une absence et peut-être parce qu'il en est le signe, comme le rappelle Christelle Reggiani :

Il manque toutefois un exposé d'ensemble, produit par l'Ouvroir lui-même, qui aurait en ce qui concerne la contrainte oulipienne la même fonction de dévoilement et

---

<sup>36</sup> Baetens, J., Schiavetta, B., « Définir la contrainte ? », *Le goût de la forme en littérature*, op. cit., p. 347.

<sup>37</sup> Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 229.



d'explicitation que le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Roussel à l'égard de ses procédés d'écriture<sup>38</sup>.

En tout cas, ce titre fait étrangement écho, par sa dimension métatextuelle, aux conceptions cardinales de l'Oulipo qui pense que toute littérature est susceptible de parler de son « comment » qui est aussi son commentaire ; d'ailleurs pour l'Oulipo il s'agit souvent d'un énoncé programmatique du type : « Comment je vais écrire certains de mes livres ». On peut entendre ainsi la formule quelque peu sibylline de Raymond Queneau : « Il n'y a de littérature que volontaire<sup>39</sup> » puisque dans l'usage des contraintes et leur révélation, on peut croire, ou feindre de croire, que s'abolit le hasard. Il n'est pas certain cependant que Raymond Roussel ait été aussi enthousiaste à l'idée de révéler son Procédé. S'il rédige son ouvrage posthume, c'est « faute de mieux », alors que les Oulipiens brandissent régulièrement le « comment » de leurs travaux, non sans une certaine jubilation, ainsi de la contrainte S + 7 inventée par Jean Lescure, on retient davantage la formule que les œuvres qu'elle a engendrées. Reste que l'aveu de Roussel dans sa limpidité confondante reçoit un accueil chaleureux par les Oulipiens. Pour se convaincre de cet écho, il suffit de relever les variations qu'ils font sur ce thème. Italo Calvino explique « Comment j'ai écrit un de mes livres<sup>40</sup> » ou encore Marcel Bénabou, secrétaire « définitivement provisoire » de l'Oulipo, qui, en 1986, intitule son ouvrage *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* :

*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres.* Pour bien des oreilles la formule sonnera comme une provocation : n'y aurait-t-il pas, derrière la reprise et le détournement d'un titre aussi fameux, le désir présomptueux d'affirmer une parenté, voire (ô sacrilège) une identification (au moins dans la démarche) avec Raymond Roussel.<sup>41</sup>

Le titre de Marcel Bénabou déclenche à son tour des travaux de l'Oulipo. Michèle Grangaud construit ainsi une « sexanagrammatine » avec une reprise du *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* de Marcel Bénabou<sup>42</sup>. Quant à Paul Fournel, il combine le titre de Roussel, celui de Queneau et la paire minimale billard/pillard de *Parmi les Noirs* ce qui donne ce condensé :

<sup>38</sup> Reggiani, Chr., *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999, p. 21. L'ouvrage d'Hervé Le Tellier, bien qu'il élabore un panorama des travaux de l'Oulipo, ne peut atteindre cet objectif en raison même de la disparate des travaux des membres de l'Ouvroir.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>40</sup> *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, 1987, p. 25. Dans le même volume, Claude Berge crée une autre variation sur le titre avec : « Comment j'ai écrit un sonnet à longueur variable », *ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> Bénabou, M., *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, Textes du XX<sup>e</sup> siècle, 1986, p. 17.

<sup>42</sup> Bénabou, M., Fournel, P. (éds), *Anthologie de l'Oulipo*, Paris, Gallimard, 2009, p. 216.

RAYMOND ROUSSEL :  
« COMMENT J'AI ECRIT  
CERTAINS DE MES LIVRES »

Cent mille billards de poèmes  
Cent mille pillards de poèmes.<sup>43</sup>

Assurément, le « titre fameux » suscite l'empathie, mais il semble exercer une influence paradoxale, et porter un regard ambigu sur l'œuvre de Roussel. D'un côté, elle est une référence majeure pour l'Oulipien lecteur, et de l'autre elle se voit quelque peu mise à distance par l'Oulipien créateur ; il ne saurait être plagiaire des plagiaires par anticipation sans risquer d'être absorbé par le trou noir de son modèle. C'est ainsi qu'il faut entendre le propos de Claude Burgelin dans « Esthétique et éthique de l'Oulipo » : « Toute l'ambiguïté féconde de l'Oulipo se retrouve là : oscillant entre l'hommage filial aux auteurs d'hier et déchiqûement de ce corps textuel paternel, entre dévotion et iconoclastie<sup>44</sup>. » En somme, ceux que Raymond Roussel nommait les écrivains de l'avenir préfèrent leurs propres contraintes aux siennes.

## VI

Toutefois, il existe au sein même de l'Oulipo des zones, plus rares il est vrai, où le référent roussellien dégage une énergie particulière. En 1977, dans la revue *l'Arc*, qui commémorait le centenaire de la naissance de Raymond Roussel, paraissait un curieux texte de Harry Matthews<sup>45</sup> et Georges Perec : « Roussel et Venise » sous-titré « *Esquisse d'une géographie mélancolique*<sup>46</sup> ». Il s'agit d'un texte bien connu qui se présente comme le commentaire érudit des cinq feuillets d'un brouillon de Raymond Roussel prétendûment découvert par un certain Mortimer Fleisch, que ce dernier aurait trouvé dans une bibliothèque américaine, celle de la "Fitchwinder University". Les feuillets auraient précédemment figurés dans un ouvrage imprimé à Venise en 1532 par Andréa Quarli : la *Tragoedia Ducis Partibonis* (la *Tragédie du Doge Partibon*) acquis par Raymond Roussel au cours d'un voyage à Venise en 1895. S'il est difficile de distinguer la part qui revient à chacun des deux écrivains dans la rédaction de ce texte, il est tentant de le corrélér avec le style des histoires qui composent le roman contemporain de la rédaction, *La Vie mode d'emploi*. La part du

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>44</sup> Burgelin, Cl., « Esthétique et éthique de l'Oulipo », *Magazine Littéraire*, 398 : *L'Oulipo : la littérature comme jeu*, mai 2001, p. 37.

<sup>45</sup> À ce propos, on lira avec intérêt, de Ian Monk, « Harry Matthews : oulipien et roussellien », *ibid.*, pp. 60-62.

<sup>46</sup> Matthews, H., Perec, G., « Roussel et Venise. *Esquisse d'une géographie mélancolique* », *L'Arc*, 68, 1<sup>er</sup> trimestre 1977, pp. 9-23.

faux l'emporte largement sur celle de l'authentique. Il est donc inutile de chercher dans ce texte le moindre renseignement sur la vie ou l'œuvre de Roussel. Les éléments biographiques sont contournés, Roussel n'est jamais allé à Venise en 1895<sup>47</sup>, Madame Roussel n'a jamais possédé le « Saint-Jean-Baptiste du Groziano » qui aurait figuré au numéro 19 de la vente de 1912<sup>48</sup>. Encore eût-il fallu que Groziano existât ! De même, les citations sont toutes d'invention, les références, noms de personnes, titres de revues, relèvent systématiquement de la fiction, la carte énantiomorphe comparant la topographie de Venise et celle imaginaire des livres de Roussel<sup>49</sup> reste tout aussi habilement inventée. Nathalie Piégay-Gros y voit une mise en abyme de la fascination ambiguë de Georges Perec pour l'érudition. « Le savoir tout entier, écrit-elle, est mis au service de l'invention apocryphe de sources et de documents, la parodie et le pastiche ayant probablement une vertu d'exutoire ; c'est sa propre tendance à s'enfourir dans des recherches érudites que Perec conjure ainsi<sup>50</sup>. » Pourtant, parallèlement à cette approche, et c'est là tout le paradoxe, le texte de Perec et Matthews crée un espace de convergence poétique entre Roussel et l'Oulipo. Les deux auteurs démarquent avec finesse le Procédé dans ses différents états sous la forme d'une exposition dédoublée. Dans la fiction qu'ils élaborent, Matthews et Perec contestent le décryptage de Mortimer Fleisch qui croit avoir décelé dans les feuillets retrouvés un projet de pièce de théâtre basé sur le « procédé spécial<sup>51</sup> » :

Fleisch commet manifestement une erreur dans la conclusion de son analyse lorsqu'il suggère que le développement du thème a été engendré par la transformation de « la vérité sort de la bouche des enfants » en « la vérité sort de la douche des enfants ».<sup>52</sup>

Les deux auteurs préfèrent quant à eux que le titre « La tragédie du Doge Partibon » engendre le soit-disant récit de Roussel ; ce serait le produit de la déformation du titre en « L'outrage est dit de douche par petits bonds ». Les auteurs jouent cette fois sur le procédé évolué, en créant une phrase homophone calquée sur celles que Roussel

<sup>47</sup> Les carnets de Madame Roussel datés de 1895 signalent simplement un séjour à Nice, à l'hôtel Rome, du 3 février au 8 mars.

<sup>48</sup> Cette vente eut lieu au mois de mars 1912. Au numéro 19 figure le « *Portrait présumé de Pauline-Félicité de Mailly* », de Jean-Marc Nattier, in Caradec, F., *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 137. On pourra rapprocher cette notation d'*Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, 1979.

<sup>49</sup> *L'Arc*, op. cit., p. 16.

<sup>50</sup> Piégay-Gros, N., *L'Érudition imaginaire*, Paris, Droz, 2009, pp. 89-90. Voir aussi, sur cette question, de Manet Van Monfrans, « Perec, Roussel et Proust. Trois voyages extraordinaires à Venise », *Marcel Proust aujourd'hui*, 7, 2009, pp. 139-157.

<sup>51</sup> Cf. Magné, B., « De Roussel et Perec, derechef : à propos des procédés » in Bazantay, P., Besnier, P. (dir.), *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993. Dans cet article, Bernard Magné distingue pertinemment, selon les termes mêmes de Roussel, les trois procédés de Roussel : le procédé spécial, celui des *Textes-Genèse*, le procédé évolué, qui apparaît dans *Impressions d'Afrique*, et le procédé amplifié qui se développe également dans *Impressions d'Afrique* et sera exploité pour les textes qui suivront, *Locus Solus*, *L'Étoile au Front* et *La Poussière de Soleils*.

<sup>52</sup> *L'Arc*, op. cit., p. 10.

expose dans *Comment...* L'intérêt de ce texte dépasse cependant la seule qualité du pastiche – celui de Paul Reboux<sup>53</sup> malgré quelques lourdeurs et facilités manifestait déjà une réelle intelligence du texte roussellien. Matthews et Perec, et cette fois sans que les auteurs détiennent une information complète, suspectent que Roussel recourt à une technique de composition à partir de fragments apparemment décousus ; de même, ils conjecturent l'existence d'œuvres inédites. Cette double intuition se verra confirmée par les brouillons retrouvés en 1989<sup>54</sup> à la Bibliothèque nationale de France et dont Annie Angremy a fait un descriptif synthétique. En mettant l'accent sur la fascination exercée par l'auteur des *Nouvelles Impressions d'Afrique* sur Georges Perec, *Roussel à Venise* n'est pas seulement un exercice de style. C'est une manière d'afficher une relation singulière avec l'œuvre de Raymond Roussel par l'un des membres les plus emblématiques de l'Oulipo (l'Oulipo sans l'œuvre de Perec serait fortement diminué). Et, de ce point de vue, l'œuvre de Roussel retrouve une place majeure chez celui qui se dit « Oulipien à 97 %<sup>55</sup> ». Dans *Wou le souvenir d'enfance*, il rappelle quels sont les livres qui entrent dans sa bibliothèque de prédilection : « [...] je lis peu, mais je relis sans cesse Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau<sup>56</sup> ». Ces choix de lectures remontent très loin et sont déterminants pour l'écrivain :

Au moment où j'ai commencé à écrire, mes idoles étaient plutôt – je dis mes idoles parce qu'effectivement c'étaient des idoles : je voulais à la fois les adorer, les imiter, leur ressembler – Malcolm Lowry, Joyce et assez vite Roussel. [...] Roussel était pour moi l'image de l'inaccessible [...] c'était pour moi comme un diamant<sup>57</sup>.

Et Roussel se transforme en personnage de fiction puisque Perec avoue que le Bartlebooth de *La Vie mode d'emploi* – dont le patronyme emprunte formellement au Bartleby de Melville et au Barnabooth de Larbaud – est bien une sorte de portrait imaginaire de Raymond Roussel : « Le personnage central du livre aurait sans doute appartenu à l'Oulipo, si l'Oulipo avait existé à l'époque, puisqu'il ressemble furieusement à Raymond Roussel<sup>58</sup> ». Un tel aveu permet de mesurer le rôle capital qu'a pu jouer Roussel dans la genèse de *La Vie mode d'emploi* – bien au-delà des citations et allusions qui émaillent le texte<sup>59</sup> – qui reste, dans la bibliothèque oulipienne, une œuvre majeure, peut-être la plus réussie des œuvres oulipiennes. Perec précise encore :

<sup>53</sup> Cf. « Pallas Aténia », Reboux, P., *À la manière de...*, Paris, Grasset, 1925, pp. 273-285.

<sup>54</sup> Cf. Angremy, A., « La malle de Roussel, du bric à brac au décryptage », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 43 : *Découvrir Raymond Roussel*, printemps 1992, pp. 37-49.

<sup>55</sup> Cité par Christelle Reggiani, « Georges Perec et l'Oulipo » in Bloomfield, C., Lesage, Cl. (dirs), *Oulipo*, Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 2014, p. 119.

<sup>56</sup> Perec, G., *Wou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 195.

<sup>57</sup> Perec, G., *En dialogue avec l'époque. 1965-1980*, Paris, Joseph K., 2012, p. 145.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>59</sup> Cf. sur ce point Bernard Magné « Perec lecteur de Roussel », *Perecollages, 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 113-131.

Certaines histoires que j'ai trouvées pour ce livre m'ont mis parfois dans un état proche de l'ivresse. Je retrouvais ce même plaisir que celui que j'éprouve à la lecture de Roussel : quelque chose qui n'a plus aucun rapport avec la réalité.<sup>60</sup>

Il faudrait à cet égard réétudier la part que Roussel a prise dans ce jeu que Perec affectionne avec l'érudition fictive que repère Nathalie Piégay-Gros<sup>61</sup>. Il est en effet difficile de déterminer la provenance de cette fascination pour l'érudition fictive, ni le rôle qu'a pu jouer Roussel dans la formation de ce goût, mais les zones de contiguïté existent :

Après toute une vie consacrée à l'étude profonde et spéciale de la mythologie, Louis Toljan, fameux érudit du XVI<sup>e</sup> siècle, avait clairement réuni en deux remarquables dictionnaires, nommés l'un *Olympi Glossarium*, l'autre *Erebi Glossarium*, les innombrables matériaux sans cesse accumulés par lui durant trente années de patientes recherches.<sup>62</sup>

Un tel passage de *Locus Solus*, c'est déjà du Perec et la formule « plagiaire par anticipation » y prend tout son sens. Entre les deux auteurs, il s'agit d'une rencontre clef qui a certainement procuré à Georges Perec une sorte d'impulsion très stimulante ; elle lui aura permis de s'engager dans les voies du roman et du romanesque en faisant fructifier l'héritage roussellien (il eût mérité lui aussi d'être reconnu, à l'égal de Roussel « surréaliste dans l'anecdote<sup>63</sup> ») pour aboutir à ce chef-d'œuvre qu'est *La Vie mode d'emploi*, dont les contraintes, à l'instar de celles qu'explique Raymond Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, n'ont été complètement révélées qu'après la mort de l'auteur<sup>64</sup>. Et Georges Perec, à qui l'on demandait de définir l'influence de Roussel sur l'Oulipo, formulait une réponse mitigée :

L'influence de Roussel sur l'Oulipo... Roussel est considéré comme l'un des plagiaires par anticipation les plus féconds que l'Oulipo ait connu. Ce n'est pas exactement une méthode oulipienne. Il y a eu discussions à ce sujet. C'est quelque chose qui est très proche dans l'esprit, qui est surtout intéressant parce que ça a été poussé jusqu'au bout... Il y a eu une démarche systématique. Ça a beaucoup influencé Mathews et moi, et c'est tout<sup>65</sup>.

Il serait peut-être exagérément schématique de distinguer deux catégories parmi les Oulipiens, où d'un côté se situeraient la presque totalité des membres de

<sup>60</sup> Perec, G., *Entretiens et conférences I (1965-1980)*, Paris, Joseph K., 2003, p. 231.

<sup>61</sup> Cf. *supra* et n. 49.

<sup>62</sup> Roussel, R., *Locus Solus*, Paris, Lemerre, 1914, p. 229.

<sup>63</sup> Breton, A., *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 329.

<sup>64</sup> Cf. *Cahier des Charges de « La Vie Mode d'emploi »*, Paris, Zulma, CNRS, 1993. Pour une étude plus approfondie de la relation Roussel/Perec, on lira avec fruit les analyses de Bernard Magné « Perec Lecteur de Roussel », *Mélusine*, VI, *op. cit.*, pp. 203-220.

<sup>65</sup> Perec, P., *Entretiens et conférences II*, Paris, Joseph K., 2003, p. 153.

l'Ouvroir, affichant une admiration pour Roussel mais avec une certaine distance et de l'autre, Georges Perec, formant à lui-seul une catégorie : celle du « disciple parfait de Roussel » selon l'expression de Claude Burgelin<sup>66</sup>.

## VII & fin

Il faudrait donc en rester là. Perec disparu, les volumes de l'édition Lemerre, rangés dans les étages supérieurs de la bibliothèque oulipienne dont les jaquettes jaunes commencent à pâlir sous la poussière du temps, sont-ils encore consultés par les nouvelles générations d'Oulipiens ? Faut-il s'en désoler ? Non, c'est au contraire l'expression d'une réalité intrinsèquement liée à l'activité littéraire : les écrivains se fixent des modèles qu'ils se proposent ensuite d'oublier pour pouvoir récapituler leur devenir ; ils sont nécessairement meurtriers du père. Et les Oulipiens, vis-à-vis de Raymond Roussel, ne semblent pas échapper à cette loi. Comme le souligne Hermes Salceda : « Roussel reste sans doute à beaucoup d'égards le moins lu des grands auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, sa reconnaissance par "l'institution littéraire" demeure assez limitée<sup>67</sup>. » Il appartient toutefois à un membre de l'Oulipo, François Caradec – dont par ailleurs l'œuvre oulipienne doit peu à l'auteur d'*Impressions d'Afrique* – d'avoir avec *Vie de Raymond Roussel* redonné un lustre certain à celui qui souhaitait un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de ses livres. C'était une façon dire en grec : *Οὐ λείπω* (Ou leipo) je n'abandonne pas...

---

<sup>66</sup> Burgelin, Cl., *Album Georges Perec*, Paris, Gallimard, 2017, p. 96.

<sup>67</sup> Salceda, H., « Roussel dans l'Univers virtuel. Quelques indications sur la présence de Roussel dans le réseau Internet », *Raymond Roussel*, 3 : *Roussel et le théâtre*, 2007, p. 271.