

ANNA MAZIARCZYK

OULIPO ET LA POÉTIQUE DU VISUEL

L'activité de l'Oulipo est en général associée à des expérimentations particulièrement sophistiquées visant à imposer à la littérature la rigueur des règles mathématiques. D'ordre algébrique, géométrique ou combinatoire, les célèbres contraintes qui forment la charpente structurale des textes oulipiens constituent en quelque sorte un modèle générateur permettant la création, selon des principes établis, d'un nombre infini de textes. Longtemps avant l'apparition de nouveaux médias et de la littérature électronique, les oulipiens inventent ainsi une sorte de machine à produire les textes. Associées à l'époque contemporaine aux idées de l'hypertexte et du cybertexte (AARSETH 1997), ces expérimentations assurent à l'Oulipo le statut d'une des avant-gardes littéraires les plus importantes au XX^{ème} siècle. Or, il est intéressant de remarquer que l'originalité des travaux oulipiens ne repose pas uniquement sur les seules contraintes. Raymond Queneau et Georges Perec visent à renouveler la littérature aussi à travers la poétique du visuel. Ils exploitent, à divers niveaux textuels, plusieurs procédés qui créent une tension entre le visible et le lisible. C'est justement en ce jeu de deux ordres que les deux écrivains fondent leurs esthétiques romanesques et leurs conceptions du roman visuel. Encore une fois, ils se présentent comme précurseurs de nouvelles tendances dans la littérature qui, à l'époque contemporaine, est sous une évidente emprise de l'image, comme toute la culture actuelle (MITCHELL 1994).

Chez les deux auteurs, cette poétique du visuel est suggérée déjà par les citations mises en exergue qui soulignent l'importance du regard et an-

noncent l'optique de lecture. Célèbres sont surtout deux épigraphes ouvrant *La Vie mode d'emploi*. La première conseille au lecteur d'aborder la perspective du spectateur en suggérant : « Regarde de tous tes yeux, regarde ». L'autre : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », constitue une sorte de guide de lecture dont la signification est strictement liée à la description dans le préambule de l'art du puzzle, répétée sous forme identique vers le milieu du roman. En constatant que le puzzle, « en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire » (PEREC 2002 : 651), le narrateur suggère un parallèle dissimulé entre son texte et un casse-tête sollicitant surtout le sens de l'observation. Les épigraphes queniennes, puisées dans les textes des Anciens, sont plus discrètes parce qu'elles sont transcrites en versions originales, en latin et en grec. La citation de Platon : « Rêve pour rêve », qui précède *Les Fleurs bleues*, ainsi que celle d'Ovide : « Icare, dixit, ubi es ? Qua te regione requiram ? » placée en tête du *Vol d'Icare*, investissent le champ sémantique du regard et de la scopie comme primordiaux pour ces textes.

L'aspect graphique des textes des deux auteurs oriente également « l'horizon d'attente » du lecteur vers la sphère du visuel. Queneau procède souvent par des juxtapositions et glissements des genres, en intercalant dans le récit des passages fort hétérogènes du point de vue générique¹. Le procédé est surtout manifeste dans *Le Chiendent*, *Les Derniers jours* ou *Les Enfants du Limon*. Chacun de ces romans contient des poèmes composés par les protagonistes qui sont délimités soigneusement du récit par leur forme versifiée : les poèmes de Vincent Tuquedenne (QUENEAU 1998 C : 29, 66, 90), de Purpulan (QUENEAU 1998 A : 37, 38), les prières poétiques de Gramigni (QUENEAU 1998 A : 21, 307). Dans *Saint Glinglin*, c'est même toute une partie, celle intitulée « Le Caillou : Jean », qui prend une structure poétique et contraste de manière nette avec le reste du texte. Outre cela, le récit du narrateur est interrompu par des citations de divers textes (QUENEAU 1998 A : 68, 136, 161), des récits de rêves (QUENEAU 1983 : 56, 122), des exposés ou méditations philosophiques (QUENEAU 1983 : 374 ; QUENEAU 1998 C : 63 ; QUENEAU 1998 A : 33), voire même de courts textes à caractère informatif comme un relevé des dépenses quotidiennes des protagonistes (QUENEAU 1998 C : 43), des coupures de la presse quotidienne (QUENEAU 1983 : 241), des listes des auteurs intéressants (QUENEAU 1998 A : 90), des

¹ Employé souvent par Queneau, ce procédé ralentit la progression du récit, voire même le fait bifurquer dans une toute autre direction.

notes biographiques (QUENEAU 1998 A : 44, 77). Citons, à titre d'exemple, un bref fragment des *Enfants du Limon* où le narrateur fait à plusieurs reprises référence à la Bible et délimite son récit des citations par une disposition atypique du texte sur la page :

Aux antipodes, Hachamoth entassait ses ennuis et ses soucis tous grands comme des montagnes et il se laissait aller à mépriser les vanités et les ambitions de ce monde jusqu'à désirer l'état de mendicité. Mais au centre de ces antithèses se tient la couronne de ses biens : Sophie Hachamoth, la plus belle et la plus intelligente des femmes qu'il ait jamais rencontrée.

On peut hériter de ses pères
une maison et des richesses,
Mais une femme intelligente
est un don de l'Éternel.

(Proverbes, XIX 14)

Oui, Sophie est intelligente, elle n'ignore rien des affaires de son père et peu de choses de celles de son mari : aussi le baron surveille-t-il de près le vieux Limon, et se lamente de ce qu'il découvre.

(QUENEAU 1998 A : 67).

L'intercalation dans le récit des fragments à statut hétérogène fait que la régularité formelle du roman se disloque pour revêtir une structure kaléidoscopique. Le texte perd ainsi son caractère romanesque et devient « une construction hybride »² au maximum, composée de divers genres non seulement littéraires mais plutôt discursifs.

Chez Perec, l'aspect graphique paraît encore plus manifeste. Une disposition atypique sur la page ainsi que divers caractères sont fréquemment employés pour séparer les fragments des ouvrages, les lettres ou les notes cités dans le texte. Ce procédé est particulièrement évident notamment dans *La disparition* et *La Vie mode d'emploi* qui s'apparentent ainsi aux collages d'éléments disparates. L'effet est renforcé encore davantage par la narration saccadée: sa fluidité est régulièrement entravée par des blancs disloquant le discours en séquences indépendantes. On assiste également aux expérimentations avec les couleurs des lettres, rares mais d'autant plus spectaculaires. La partie finale de *La disparition*, détachée du roman propre, ainsi que deux

² Ce terme est évoqué par Bakhtine pour désigner la pluralité des voix et des discours qui s'entrecroisent dans le roman. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, pp. 125 et suiv.

positions finales de la table des matières se distinguent du texte entier par la couleur des caractères (PEREC 1999 : 313-319). Rapprochant encore davantage le texte perecquien d'un tableau, ce contraste entre le noir habituel et le rouge criard vise sans doute à attirer l'attention du lecteur sur ce passage significatif pour l'interprétation du roman. Enfin, l'entrelacement dans le texte d'ornements picturaux et d'objets visuels tels les dessins, les notes musicales, les photographies (PEREC 1999 : 161 ; PEREC 2002 : 655, 669, 725) détruit de manière définitive son caractère purement romanesque, en instaurant un dialogue entre le narratif et le pictural, le lisible et le visible. Dans ce contexte, le plan de l'immeuble, mis en annexe de *La Vie mode d'emploi*, est fort significatif : il sert non seulement d'aide visuelle au lecteur lui facilitant de s'orienter dans l'histoire racontée, mais aussi reflète – en forme de schéma – le déroulement de la narration. Le pictural contribue ainsi à la lisibilité du narratif, tout en suggérant également l'enjeu dissimulé du roman : une fusion des arts tout à fait particulière où le narratif tend à devenir pictural.

Au niveau de la diégésis, le visuel est présent dans les textes des deux auteurs par le biais des motifs des arts visuels. Chez Queneau, on observe une fascination pour le cinéma qui constitue le divertissement favori de nombreux personnages. Pierrot, épris de la fille de son patron, la trouve aussi belle et charmante qu'une star de cinéma et c'est là où il veut l'inviter pour leur premier rendez-vous (QUENEAU 1972 : 90-91). Paul, lui, tombe réellement amoureux d'une actrice pas encore connue mais très séduisante, fascination qui devient presque malade car il passe désormais la plupart de son temps à revoir le même film pour pouvoir admirer Alice Phaye (QUENEAU 1986 : 136-139). Le cinéma est un lieu privilégié pour la naissance et l'épanouissement de l'amour. Les romans de Queneau sont non seulement ponctués de séances de cinéma (QUENEAU 1997 : 59, 77, 98), mais aussi de discussions ou de réflexions à son sujet (QUENEAU 1986 : 131, 150 et QUENEAU 1998 A : 32). C'est *Des Cigales* qui réussit, de manière poétique et émouvante, à saisir le mieux l'essence de cet art qui fascine autant de protagonistes queniens :

Quand je vois un film comme celui que nous venons de voir, je me transporte sur la toile par un acte en quelque sorte magique et en tout cas transcendantal et je me retrouve prenant conscience de moi-même en tant que l'un des héros de l'histoire à nous contée au moyen d'images plates mais mouvantes.

(QUENEAU 1998 B : 41).

D'ailleurs, le roman dont il est le héros, *Loin de Rueil*, est tout entier l'expression de cette fascination, tant au niveau de l'histoire, qui est celle de la carrière cinématographique d'un garçon passionné par les films d'aventure, qu'à celui de la structure textuelle, basée sur les séquences en miroir et les jeux des univers. Lassé par la monotonie du quotidien, Jacques L'Aumône adore regarder les films et s'identifie souvent avec les héros de l'écran. Il actualise ainsi, simultanément, des centaines de vies possibles. Le va-et-vient continu de Jacques entre le monde réel et celui imaginaire fait effacer les frontières qui séparent ces deux univers. La réalité et les rêves se superposent de sorte que « même un lecteur attentif et perspicace est amené à se poser la question si ce qu'il est en train de lire est une fiction au premier (la réalité romanesque) ou au second degré (la vision onirique du personnage) » (MROZOWICKI 1990 : 39). Dans une telle situation, les anticipations du lecteur et ses hypothèses concernant le déroulement possible de l'action s'avèrent en général fausses : le télescopage brusque du réel et de l'imaginaire provoque un développement de l'intrigue tout à fait inattendu³. L'ambiguïté persiste même après le dénouement. Jacques L'Aumône est réellement devenu le célèbre acteur James Charity, rêve-t-il seulement de l'être ou encore s'agit-il des rêves de son fils abandonné qui éprouve le même penchant pour l'imaginaire que son père ? *Loin de Rueil* échappe à l'interprétation univoque tout comme un bon film à suspens.

L'art dominant chez Perec est celui des images, notamment la peinture et la photographie. Minutieusement décrits, des tableaux, des photos ou des dessins de toute sorte constituent des éléments essentiels de l'espace. Pour *La Vie mode d'emploi*, Bernard Magné en établit une longue et précise liste, à laquelle Sobczykński ajoute encore une bonne collection d'objets iconiques pas forcément de type strictement pictural (MAGNÉ 1985 : 232-233 et SOB-CZYŃSKI 1998-1999 : 15). Certains d'entre eux font prétexte aux descriptions plus ou moins détaillées, d'autres ne sont qu'évoqués dans des inventaires parfois très longs, si caractéristiques du style perecquien. Il y en a qui circulent d'un texte à l'autre, comme le tableau *Condottiere* d'Antonello de Messina, en devenant des fétiches à valeur symbolique. Par ailleurs, dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec explique lui-même l'importance de cette peinture (Perec 1997 : 142). L'art pictural joue un rôle crucial dans le récit perecquien : des images réelles contemplées par des protagonistes ou

³ La coopération interprétative du lecteur et ses étapes ont été largement étudiée par U. ECO, *Lector in fabula*. Paris, Grasset, 1985, pp. 145-230.

celles évoquées dans leur imagination trahissent des émotions, reflètent des états psychiques et symbolisent l'évolution de leur personnalité. Dans l'appartement rêvé de Sylvie et Jérôme, il y a un grand nombre de tableaux, portraits et gravures qui sont pour eux aussi bien les signes du statut social auquel ils aspirent que les résidus de la tradition permettant de créer leur identité personnelle. Comme le constate Burgelin, « l'imaginaire de l'objet apparaît bien comme une tentative magique pour créer un ordre symbolique qui fasse sens » (BURGELIN 1988 : 41). On observe une situation analogue dans *L'homme qui dort* dont le héros, à la manière de Bartleby melvillien, refuse de vivre dans la société, en y préférant une existence somnambulique dans sa chambre. Si indifférent au monde qu'il semble, il est toujours sensible au pouvoir des images : il s'empresse au Louvre pour admirer le tableau déjà mentionné de *Condottiere* et il pleure presque en remarquant les vieilles photos tombées du portefeuille. Seul dans sa chambre, en regardant le plafond blanc ou la nuit qui s'approche, il est d'autant plus exposé à l'imaginaire qu'il refuse :

Tu dors les yeux grands ouverts, comme les idiots. Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond. La conjonction des ombres et des taches et les variations d'accommodation et d'orientation de ton regard produisent sans effort, lentement, des dizaines de formes naissantes, organisations fragiles que tu ne peux saisir qu'un instant [...]

(PEREC 1991 : 70).

C'est justement cette emprise de l'imaginaire qui ne laisse pas le protagoniste échapper complètement à la réalité qui l'entoure et qu'il finira par accepter.

Inspirés par les arts visuels, plusieurs textes perecquiens sont entièrement organisés autour de la figure du peintre et du topos de la création artistique. *La Vie mode d'emploi* en inscrit au centre de l'intrigue deux : celle de Bartlebooth, peintre amateur projetant de refléter la réalité dans ses aquarelles pour la faire ensuite disparaître en puzzle et enfin reconstituer de nouveau, et celle de Valène dont l'ambition était de saisir dans un tableau la vie fourmillante de sa maison et d'immortaliser ainsi la réalité au moyen de l'art. Nombreuses indications suggèrent au lecteur un parallèle dissimulé entre la peinture et l'écriture. Plutôt l'album des histoires des habitants d'un immeuble parisien qu'un roman au sens classique du terme, *La Vie mode d'emploi* manifeste des analogies évidentes avec le projet de Valène. L'idée

de représenter un « immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent [...] » (Perec 1990 : 814) tente aussi bien le peintre fictif que l'écrivain réel. Le texte de Perec constitue également une réalisation littéraire de l'ambition de Bartlebooth : morcelé en une multitude de fils, c'est un « puzzle narratif » (BURGELIN 1988 : 173) aussi sophistiqué dans sa forme à cause de tout un système de contraintes imposées que les puzzles de Winkler par leur découpe ingénieuse. Le roman devient donc une sorte de jeu littéraire et la poétique du visuel constitue un élément clé pour orienter la lecture, suggérer les pistes d'interprétation et dénoncer des supercheries possibles de l'auteur. La fusion des arts pictural et littéraire qui sous-tend *La Vie mode d'emploi* se trouve articulée manifestement dans *Un cabinet d'amateur* : en avouant au lecteur que l'histoire d'un tableau, d'un peintre et d'un collectionneur est fondée sur le trompe-l'œil et le faux-semblant, le narrateur démasque le jeu du pictural et du narratif, l'enjeu principal de l'écriture perecquienne.

La poétique du visuel, suggérée au lecteur au niveau graphique et diégétique, se manifeste également à travers la narration. Certaines techniques narratives sont inspirées voire même transférées des arts évoqués et les procédés classiques, même ceux qui n'ont apparemment pas de pouvoir imagé, sont exploités de manière à renforcer encore davantage l'aspect visuel du récit.

Queneau se plaît souvent à cadrer les scènes selon les principes cinématographiques. Rappelons ici le passage des *Fleurs bleues* où Cidrolin regarde s'approcher sa nouvelle aide ménagère : Lalix est présentée successivement en plan panoramique, américain et enfin rapproché et toute la scène s'apparente de manière fort amusante à une séquence de film (QUENEAU 1988 : 143). L'autre procédé filmique adapté au roman est le montage sec de plans spatialement éloignés, ce qui dans un texte littéraire se traduit par la suppression des transitions entre les événements éloignés dans le temps et se déroulant sur divers plans spatiaux. Pour illustrer l'effet produit par ce procédé, rappelons l'altercation entre Pedro-surplus et Gabriel : énervé par toute une série de questions posées par le faux agent de police, Gabriel décide de le jeter dehors. La scène est présentée sur trois plans successifs sans, toutefois, d'indications spatio-temporelles qui serviraient à les délimiter :

Il saisit le type par le col de son veston, le tire sur le palier et le projette vers les régions inférieures.

Ça fait du bruit : un bruit feutré.

Le bada suit le même chemin. Il fait moins de bruit quoiqu'il soit melon.

- Formi, s’esclama Zazie enthousiasmée cependant qu’en bas le type se ramassait et remettait en place sa moustache et ses lunettes noires.
- Ça sera quoi ? lui demanda Turandot.
- Un remontant, répondit le type avec à-propos.

(QUENEAU 1990 : 67).

Pierrot mon ami ou *Zazie dans le métro* sont deux romans où la cohérence logique du récit est détruite de manière la plus manifeste : composés de séries de scènes aléatoires, ils ressemblent à un « film burlesque » dont l’action dépend du jeu des hasards (PESTUREAU 1984 : 29). La superposition des cadres spatiaux fait que la narration procède par « glissements de plans » et souligne le caractère visuel de certains fragments beaucoup plus que ne le ferait une description traditionnelle (DYÉ 1996 : 50).

Plusieurs techniques caractéristiques de l’écriture quenienne sont également basées sur le jeu du visible et du lisible. C’est le cas de l’écriture phonétique qui fait la saveur comique du style de cet écrivain. En recourant à la transcription phonétique, Queneau cherche à rendre aux mots l’aspect qui serait le plus proche de leur prononciation. La graphie imitant la forme phonétique, les signes présentent désormais le caractère iconique. Ils deviennent quasi pictogrammes scripturaux que le lecteur est censé déchiffrer. Citons ici, à titre d’exemple, les transcriptions phonétiques des questions « qu’est-ce ? » ou « qu’est-ce que c’est ? » qui sont les suivantes : « kèss » (QUENEAU 1990 : 162), « quai skeu cé » (QUENEAU 1998 : 331), « cexé » (QUENEAU 1990 : 17) ou « seuxé » (QUENEAU 1978 : 31). Les séquences agglutinées comme « doukipudonktan » ou « kouavouar » (QUENEAU 1990 : 9, 91) sont particulièrement spectaculaires : raccourcis stylistiques à la fois fort réussis et dotés d’un pouvoir imagé, ils travaillent également l’imagination du lecteur dérouté par leur forme bizarre et la signification confuse. La lisibilité des pictogrammes queniens étant strictement liée à leur aspect phonétique, l’écrivain opère une sorte de fusion des ordres non seulement scriptural et visuel, mais aussi auditif.

L’iconicité de l’écriture quenienne se manifeste également à travers des techniques visant à mimer la signification. Les figures de sonorités comme les allitérations et les onomatopées produisent à la fois l’effet musical et contribuent à traduire le sens de manière la plus directe possible. C’est surtout manifeste dans le cas des onomatopées qui constituent « le langage primaire d’imitation » (DELBREIL 1993 : 138) où la graphie saugrenue rejoint l’étymologie. En renonçant au lexique conventionnel, Queneau s’efforce de saisir la

réalité dans son état originel, au lieu de procéder par les descriptions, tout comme dans ce récit extrêmement concis mais fort expressif d'une bagarre : « Le gros mec s'approche. Tu me cherches des crosses, qu'il me dit. Pan, pan, aussi sec, mon poing dans chaque œil et toc, mon gauche dans le creux de l'estomac, total, voilà le gros par terre, sans dire ouf » (QUENEAU 1972 : 19). Sans onomatopées, la scène n'aurait jamais été aussi pittoresque et réaliste.

Enfin, les célèbres structures queniennes, régies par des contraintes rigoureuses, deviennent fort significatives à cause de leur caractère iconique. Ce sont surtout les régularités géométriques qui révèlent une profonde unité entre la forme des romans et les histoires qu'ils racontent. Ainsi, les romans linéaires, comme *Un Rude hiver*, accentuent l'évolution des personnages qui évoluent au cours de l'intrigue et accèdent finalement à la sagesse. En revanche, les romans à forme de cercle où l'action se termine par le retour au point de départ, par exemple *Le Chiendent* et *Le Vol d'Icare*, symbolisent le cycle éternel de l'Histoire dont l'homme ne peut pas s'échapper (GAYOT 1967 : 69-74). Intéressantes et déroutantes sont surtout les structures faussement circulaires et celles complexes, construites des lignes droites et des cercles qui se superposent. Le premier cas est, par exemple, celui des *Fleurs bleues* où la coïncidence entre le début et le fin du texte n'est pas parfaite : le duc qui part « du donjon de son château » se retrouve, le déluge fini, « au sommet d'un donjon » dont on ne sait pas si c'est le même (QUENEAU 1988 : 13 et 276). La présence de l'article indéfini suggère discrètement que le point d'arrivée diffère du point de départ, sans pourtant le préciser. Un tel dénouement fait que le roman s'inscrit parfaitement dans le cadre de la littérature récurrente : il est possible de recommencer la lecture et de continuer les aventures du duc en lui faisant revivre, à chaque fois, une autre épopée. En revanche, dans *Odile* s'opère une inversion géométrique consistant en une transformation du cercle en droite : la première partie du roman, qui raconte la jeunesse passive du protagoniste, revêt la forme circulaire qui est ensuite brisée et transformée en structure linéaire grâce à l'intervention d'une femme, Odile, qui par son amour provoque la prise de conscience chez le héros et change sa vie de manière significative. En effet, on peut observer une telle coexistence des formes circulaires et linéaires également dans d'autres romans, par exemple *Un Rude hiver* et *Les Fleurs bleues* voire dans *Les Enfants du Limon* où, comme le démontre Calame, l'auteur parvient à réaliser, littérairement, la structure mythique pour les mathématiciens, à savoir la quadrature du cercle (CALAME 1983 : 38). La structure romanesque est ainsi non seulement une manifestation tout à fait formelle de

l'exploitation des célèbres contraintes oulipiennes mais elle permet de créer une dimension visuelle du texte, complémentaire au récit proprement dit. Conformément à la règle du *clinamen*, observée par l'Oulipo, les parallèles entre la forme et le contenu ne sont que rarement évidentes. Dans la plupart des textes queniens, les connotations symboliques du cercle et de la ligne droite s'entrecroisent et la structure reflète plutôt discrètement qu'elle n'imité la signification, en suggérant des clés possibles d'interprétation (CALAME 1975 : 263-271).

Racontant des histoires où les arts visuels jouent un rôle significatif, Perec – tout comme Queneau – s'en inspire également au niveau de la narration. Le récit, pauvre en dialogues et dominé par les descriptions, est focalisé sur l'évocation du visuel : des objets qui entourent les protagonistes, leurs visions imaginaires, des images contemplées. L'*ekphrasis*, « représentation verbale d'une représentation visuelle » (GENETTE 1972 : 241), est une principale figure de la narration perecquienne et les descriptions des œuvres d'art constituent la charpente structurale de plusieurs romans, l'exemple le plus connu étant *La Vie mode d'emploi*. L'écriture ekphrastique de Perec ne sollicite pas beaucoup l'imaginaire du lecteur, elle est plutôt technique et pas trop expressive. Le style, peu recherché, repose sur quelques verbes de localisation dans l'espace et sur des adjectifs assez ordinaires. En revanche, la précision est poussée à l'extrême : l'observateur enregistre tous les détails, même ceux qui semblent être d'une importance secondaire. Le procédé est surtout visible dans *W ou le souvenir d'enfance* où les passages descriptifs débordent le cadre du texte principal pour se poursuivre dans les notes. La précision du narrateur est poussée à l'extrême : il revient à plusieurs reprises à la même photo, s'empresse de corriger certaines imprécisions et de fournir des informations complémentaires. Nombreuses *ekphrasis* de *La Vie mode d'emploi* sont minutieuses au point d'aboutir à l'effet de saturation et la description s'apparente à une liste énumérative des objets possibles à repérer dans l'espace. S'interdisant tout jugement personnel sur la réalité présentée, le narrateur se concentre surtout à refléter la réalité de manière aussi objective et impartiale que possible. La démarche descriptive ressemble alors plus à « un recopiage nominaliste » (BURGELIN 1988 : 195) qu'à une peinture pittoresque de la réalité. Par ailleurs, le narrateur se concentre souvent sur les détails complètement insignifiants, comme c'est par exemple le cas dans la présentation de l'atelier de Hutting où un long passage est consacré au recensement minutieux « de bibelots, de curiosités et de gadgets » (PEREC 1990 : 703) ramassés par le peintre.

Pourtant, l'*ekphrasis* perecquienne n'est pas un simple exercice stylistique de la description ni même une parenthèse narrative d'une importance secondaire par rapport au récit. En effet, c'est elle qui joue le rôle de force motrice du texte. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, elle sert de support documentaire pour le narrateur qui recherche les traces de son passé : lorsque les souvenirs manquent, il recourt à des photographies pour restituer à leur aide l'histoire de sa famille. Il examine méticuleusement les moindres détails et revient souvent aux documents déjà analysés, soucieux d'exploiter au maximum le peu d'informations qui lui sont restées. La photographie remplace ainsi le réel absent et c'est elle qui devient la « genèse de l'écriture » (REGGIANI 2001 : 5). En revanche, dans *La Vie mode d'emploi*, les *ekphrasis* constituent souvent des embrayeurs de récit : la description d'un objet visuel sert de point de départ pour des anecdotes qui y sont liées. Comme le constate Sobczyński : « [...] le pictural n'est pas nécessairement – ce à quoi l'on pourrait légitimement s'attendre – le prétexte à la description ; il génère également des passages narratifs » (SOBCZYŃSKI 1998-1999 : 19). Les objets iconiques s'avèrent disposer d'un potentiel narratif : « les histoires clouées au mur (toile, gravure, photo) viennent, sans quitter leur cadre, se promener dans le roman » (Burgelin 1988 : 201).

Entrecoupé par les digressions descriptives et les histoires métadiégétiques, le récit principal progresse en claudicant : « les images restent à leur place, mais déplacent sans cesse le lecteur au fil de tant de récits d'errances ou d'errances du récit » (BURGELIN 1988 : 201). Ramifié de manière labyrinthique, le récit semble aboutir au vide. Le jeu de la narration et de l'*ekphrasis* s'avère ainsi très perfide : la perception visuelle du lecteur étant constamment sollicitée, le champs sémantique du regard semble primordial pour la lisibilité des textes perecquiens. Toutefois, c'est le blanc qui s'avère être la notion clé du texte perecquien, tout comme l'est pour le casse-tête de Winkler le puzzle blanc que tient à la main Bartleboth mort.

Formé d'*ekphrasis*, le texte perecquien tend à devenir ekphrastique dans son essence. La narration, même si elle évoque des actions, s'apparente fort à une description. Dans *Un homme qui dort*, le fait que le narrateur s'adresse directement au protagoniste assure à son récit l'authenticité d'un documentaire. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'*ekphrasis* est non seulement la technique de connaissance de la réalité au niveau diégétique et le moyen d'expression au niveau de la narration mais elle devient pour le narrateur le moyen de communication, en lui permettant de décrire la douleur causée par son passé obscur à l'aide d'objets visuels au lieu de l'exprimer directement.

L'expérience traumatique de l'enfance semble s'esquiver à la narration classique comme si elle était indicible, impossible à communiquer dans un discours. Le récit progresse donc péniblement, entrecoupé régulièrement par des digressions et les descriptions. Le procédé est exploité de manière fort sophistiquée dans *La Vie mode d'emploi*. Les anecdotes qui entrecoupent la narration, abondantes en détails et complétées de documents authentiques en forme d'objets iconiques, ainsi que des listes énumératives, voire des références à des ouvrages encyclopédiques, revêtent le caractère de reportages sur le passé. Le récit principal, à cause de l'emploi fréquent des formes du présent, perd la dynamique habituelle du roman et s'apparente à un collage de cadres photographiques de la vie des protagonistes. Le roman racontant l'histoire du peintre qui abandonne son projet pour n'en laisser qu'une esquisse et celle d'un fou amateur du puzzle consacrant sa vie pour reconstituer les images fractionnées, devient lui-même un texte-tableau en forme de puzzle. Conformément à la suggestion de l'exergue, la lecture doit s'effectuer à travers l'optique du regard. Le lecteur, invité à ordonner les histoires disparates en un ensemble cohérent, est censé effectuer le travail de Bartlebooth et de Valène : c'est à lui de faire le puzzle et de terminer le tableau commencé, en introduisant des couleurs à la toile blanche.

Organisant leurs romans autour de la dialectique du visible et du lisible, Queneau et Perec réalisent, chacun à sa propre manière, une même conception du roman oulipien – roman novateur fondé sur des techniques narratives originales et sollicitant un réel engagement du lecteur dans le processus du déchiffrement du texte. Dans les deux cas, la tension sous-jacente entre le visible et le lisible résulte du jeu du transparent et de l'opaque. La démarche quénienne est iconique : le texte, obscur et déroutant à cause des procédés tels que la transcription phonétique, des techniques musicales ou bien la structure textuelle, s'en sert pour mimer sa signification et devenir ainsi lisible au lecteur. En revanche, chez Perec, le texte ekphrastique, qui semble transparent, s'avère être un trompe-l'œil fort énigmatique. Par une fusion tout à fait originale des arts littéraire et pictural, Queneau et Perec remanient les enjeux de la littérature, tout en modifiant également les processus de la lecture et de l'interprétation du texte romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ANALYSÉS

- PEREC, Georges (1991) : *Un homme qui dort*. Paris, Denoël.
 PEREC, Georges (1997) : *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Gallimard.
 PEREC, Georges (1999) : *La disparition*. Paris, Les Lettres Nouvelles.
 PEREC, Georges (2001) : *Un cabinet d'amateur*. Paris, Seuil.
 PEREC, Georges (2002) : *La Vie mode d'emploi, Romans et récits*. Paris, La Pochothèque.
 QUENEAU, Raymond (1972) : *Pierrot mon ami*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1978) : *Un Rude hiver*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1983) : *Le Chiendent*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1986) : *Saint Glinglin*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1988) : *Les Fleurs bleues*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1990) : *Zazie dans le métro*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1995) : *Le Vol d'Icare*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1997) : *Odile*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1998 A) : *Les Enfants du Limon*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1998 B) : *Loin de Rueil*. Paris, Gallimard.
 QUENEAU, Raymond (1998 C) : *Les Derniers jours*. Paris, Gallimard.

TEXTES CRITIQUES CITÉS

- AARSETH, Espen J. (1997) : *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London, Johns Hopkins University Press.
 BAKHTINE, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
 BURGELIN, Claude (1988) : *Georges Perec*. Paris, Seuil.
 CALAME, Alain (1975) : « De l'inversion géométrique dans les romans de Raymond Queneau », *L'Herne*, 29, 263-271.
 CALAME, Alain (1983) : « Raymond Queneau, quadrateur », *Amis de Valentin Brû*, vol. 22, 33-39.
 DELBREIL, Daniel (1993) : « Quenonomatopées », *Temps mêlés*, 150 + 57/60, 135-156.
 DYE, Michel (1996) : « Comique et sérieux dans l'organisation romanesque des œuvres circulaires de Raymond Queneau », *Temps mêlés*, 150 + 65/68, 49-62.
 ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.
 GAYOT, Paul (1967) : *Queneau*. Paris, Ed. Universitaires.
 GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris, Seuil.
 MAGNÉ, Bernard (1985) : « Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 232-246.
 MITCHELL, William J. T. (1994) : *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
 MROZOWICKI, Michał (1990) : *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*. Katowice, Uniwersytet Śląski.
 PESTUREAU, Gilbert (1984) : « Petit guide pour Zazie dans le métro », *Temps mêlés*, 150 + 22/24, 27-49.
 REGGIANI, Christelle : « Perec : une poétique de la photographie », <http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani/reggiani.html>
 SOBCZYŃSKI, Krzysztof (1998-1999) : « L'objet iconique dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Roczniki Humanistyczne*, 46-47, 5-50.
 STARRE van der, Evert (1986) : « Queneau et le roman encyclopédique », *Le Roman, le récit et le savoir*. Groningue, Université de Groningue.

OULIPO I POETYKA WIZUALNOŚCI

Streszczenie

Raymond Queneau i Georges Perec, czołowi przedstawiciele Pracowni Literatury Potencjalnej, której działalność skupiała się na odnowieniu literatury i wciągnięciu czytelnika do jej współtworzenia, realizują te założenia nie tylko za pomocą powszechnie znanych przymusów, ale również poprzez poetykę wizualności. Jest ona wprowadzona już przez motto, podkreślające rolę spojrzenia jako sugerowanej optyki odczytania literatury. Znaczący jest także aspekt graficzny tekstów obu pisarzy. U Queneau na pierwszy rzut oka dostrzegalne są jedynie szczegóły: użycie kursywy, nieliniarne rozmieszczenie słów na stronie czy podział tekstu na rozdziały. Perec, oprócz kursywy, wykorzystuje również rozbudowane spacje i piktogramy oraz eksperymentuje z rodzajami i kolorem czcionki i jej rozmieszczeniem na stronie. Sztuki wizualne stanowią charakterystyczne motywy w twórczości obu pisarzy: Queneau zafascynowany jest kinem, które stanowi w jego utworach magiczną przestrzeń opozycyjną w stosunku do szarej rzeczywistości, u Pereca z kolei dominuje malarstwo i fotografia a bohaterami jego powieści są bardzo często artyści. Poetyka wizualności, zaakcentowana na poziomie graficznym i diegetycznym tekstu, tworzona jest przede wszystkim na płaszczyźnie narracji poprzez przeniesienie do literatury technik charakterystycznych dla wymienionych sztuk, jak również wykorzystanie wizualnego potencjału niektórych tradycyjnych figur literackich. Koncepcja literatury wizualnej oparta jest na swego rodzaju napięciu pomiędzy tym, co widzialne i tym, co czytelne. W przypadku Queneau poetyka wizualności wydaje się mieć charakter ikoniczny: tekst naśladuje znaczenia za pomocą transkrypcji fonetycznej, technik muzycznych czy też struktury powieściowej. W utworach Pereca, ewidentnie zdominowanych przez opisy, narracja przybiera niejako formę słownego obrazu, który pokazuje historię bardziej niż ją opowiada. Tekst jest nie tylko oparty na licznych ekfrazach, ale sam niejako staje się powieściową ekfrazą. Dokonując fuzji sztuk, Queneau i Perec nie tylko tworzą teksty o dużym potencjale wizualnym, ale wykorzystują poetykę wizualności w sposób *par excellence* oulipijski, jako swego rodzaju przymus, przekształcający tradycyjny sposób myślenia o literaturze.

Streściła Anna Maziarczyk

Słowa kluczowe : Queneau, Perec, powieść wizualna, ikonizacja, ekfraz, kolaż.

Mots clefs : Queneau, Perec, roman visuel, iconique, ekphrasis, collage.

Key words : Queneau, Perec, visual novel, iconicity, ekphrasis, collage.