

Mythes, allégories ? Des itinéraires archétypiques

- Michel Tournier, élève de Lévi-Strauss, est marqué par le mythe auquel il veut donner sa place dans un roman qui réécrit les grands récits fondateurs de notre culture. Les figures des origines, la gémellité, certaines obsessions sexuelles, le sens aigu de l'allégorie caractérisent une œuvre romanesque imprégnée de références culturelles.
- Le Clézio est lui aussi proche des éléments, du cosmos ; son sentiment poétique le pousse vers la parabole, sa vision de la modernité de la ville vers le désert.
- Le jeu de l'allégorie et de la parabole est également le propre de Marguerite Yourcenar qui, avec précision et érudition, dans une forme classique et souvent oratoire, explore l'histoire de Rome et des alchimistes.
- Avec Georges Perec, mort trop vite, nous avons une œuvre qui, en chacun de ses livres, s'offre comme une vision symbolique narquoise et chaleureuse souvent de notre modernité immédiate.

Michel Tournier (né en 1924)

« J'entendais écrire comme Paul Bourget, René Bazin ou Delyly », déclare Michel Tournier dans un texte où il s'explique sur ses principes d'écrivain *Le vent Paraquet* (1977). Déclaration fracassante, de la part d'un contemporain des « nouveaux romanciers ». Mais elle est accompagnée d'une revendication du droit à la « parodie », à la manière de Ravel qui surexposait des modèles comme la valse viennoise : c'est une manière de les dépasser. En style classique et facile, Tournier reprend des mythes qu'il modifie selon ses fantasmes personnels et l'orientation de notre histoire. Cet élève de Lévi-Strauss a le sentiment qu'il est nécessaire de nous référer aux origines, pour ressourcer notre individu et notre civilisation.

Né en 1924, Michel Tournier appartient à une famille de catholiques, de musiciens et de germanistes. Il a été marqué par les traditions bibliques. Il a constamment usé de références musicales, fasciné en particulier par *L'art de la fugue* de J. S. Bach. Lévi-Strauss dit que la structure musicale de la fugue a pris le relais de la littérature, quand celle-ci a évacué le mythe en inventant le roman. Tournier veut restituer cette structure dans le roman — notamment dans *Le roi des Aulnes* —, avec ses inversions, ses superpositions, ses répétitions. Et, à l'image des écrivains allemands, il entend que le roman soit une mise en question à la manière du mythe. Il se réclame de Thomas Mann et de Goethe. Juste après la guerre, il obtient d'aller poursuivre ses études de philosophie à Tübingen (1946-1949). Il échoue à l'agrégation, se détourne de la carrière universitaire, s'oriente vers la radio (jusqu'en 1954), puis vers le journalisme et l'édition, enfin vers le roman, aussitôt salué par le succès de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967).

Tournier y renouvelle l'image de Robinson, conçue par Defoe comme une apologie morale du courage et du travail. Le titre même le montre : c'est Vendredi qui est le personnage principal. Sans lui, dans l'île de Speranza, Robinson demeurerait dans « les limbes » : pas mort, mais cru mort par les autres, c'est-à-dire « aux confins de la vie ». Quand Robinson rescapé se regarde au miroir qu'il a sauvé du vaisseau, il se voit « défiguré ».

Il comprit que notre visage est cette partie de notre chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables.

Il s'avise alors que son chien Tenn sourit, et ce lui est longtemps un réconfort ; ce sourire « se reflétait de jour en jour plus distinctement sur le visage humain de son maître ». La venue de Vendredi instaure des rapports non de domination, mais d'égalité. Robinson rase sa barbe et se voit jeune,

comme un frère de cet homme qui détruit tout ce qui avait pu être sauvé du navire, et même les provisions de Robinson. Celui-ci apprend du coup le peu d'importance de la civilisation et de la gestion du temps. C'est le renversement du mythe habituel. Un navire vient. Vendredi s'en va, mais le mousse de douze ans s'est réfugié sur l'île et permet à Robinson de rester dans une « jeunesse inaltérable », une « extase solaire », avec l'enfant rebaptisé « Jeudi ». En 1970, *Le roi des Aulnes* reprend cette fois les mythes de l'Ogre et de saint Christophe, en les situant dans l'histoire récente. Après avoir vu brûler son collègue « Saint-Christophe », après avoir échappé à la cour d'assises grâce à la déclaration de guerre, Tiffauges comprend qu'il est un prédestiné. Ce garagiste pervers devient un dignitaire du nazisme, sélectionnant les jeunes garçons qui vont servir le Parti et chassant en revanche, sur son cheval Barbe-Bleue, les enfants condamnés. Il est ogre et mage : « J'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair ; c'est le verbe aimer qui importe seul. » L'Allemagne est pour lui la « terre promise », avec ses types achevés d'hommes, de faune et de paysages. Il admire la beauté des fêtes nazies. Il est la proie d'une mystique noire inspirée à Tournier par le personnage historique de Goering. Mais il se transforme à la fin : devenu lui-même la monture d'un petit garçon juif qu'il veut sauver, il s'enfonce avec lui dans les marais.

Vient ensuite *Les météores* (1974), à la fois histoire cosmique et saga d'une famille, les Surin, comportant des jumeaux, Jean et Paul. La gémellité a toujours paru sacrée, en bien ou en mal, aux peuples primitifs. La vie va séparer « Jean-Paul » et faire mourir Jean. Paul, survivant mutilé, se sauvera en apprenant l'union avec le monde élémentaire des météores. Auprès d'eux, une figure importante est celle de l'oncle Alexandre, « éboueur aristocrate », homosexuel, qui se complaît dans les signes inépuisables que lui offrent les détritiques des terrains vagues. Ils sont une exaltation bavarde et en même temps nulle (puisque'ils sont rejetés) de la toute-puissance de la matière proliférante.

Retour aux origines, avec les figures archaïques que Tournier met en scène ; réinterprétation ; mais, en effet, pas de conclusion à cette mise en scène de fantasmes. Pas de direction proposée, sauf le retour à l'élémentaire, qui semble en lui-même une éthique. Tournier montre l'équivalence de figures apparemment inverses dans *Gaspard, Melchior et Balthasar* (1980) et *Gilles et Jeanne* (1983). C'est une reprise du personnage de Tiffauges (du reste, « Tiffauges » est le nom d'un château de Gilles de Rais), scindé entre ceux qui respectent l'enfant — les rois mages — et celui qui les torture, les sodomise et aussi les aime.

Ces œuvres ont des caractères d'ensemble. Les voix y sont toujours diverses : l'auteur-présentateur parle, mais aussi, directement, les personnages, comme Hérode dans *Gaspard, Melchior et Balthasar* ; ou bien des extraits de journaux sont donnés, celui de Robinson, celui de Tiffauges. La fantaisie, l'« humour blanc » dont Tournier tire l'exemple de Thomas Mann, sont présents dans les passages mêmes qui sembleraient le plus fixés par la tradition. Ainsi, un quatrième mage apparaît dans *Gaspard, Melchior et Balthasar*. Son intention première était loin de la mythique : il voulait trouver la recette d'un bon rahat-loukoum ! Sa destinée le rejoint par ce drôle de biais. Tournier choisit toujours des marginaux, ou des « pervers polymorphes », comme personnages qui parviennent à se confondre avec l'univers. Il montre son désir d'un monde androgyne, avec des couples masculins (il ne fait pas mystère de son homosexualité) : Robinson-Vendredi, Tiffauges-Ephraïm, les jumeaux. La seule héroïne qui paraisse dans un titre est Jeanne d'Arc, elle-même vue comme une adolescente à caractère viril. Cet androgynat échoue dans la vie. Mais les fragments du monde multiple sont réédifiés passagèrement en une totalité par l'imagination. Les images fascinent, et en même temps elles ont un pouvoir dévastateur : une nouvelle du recueil *Le coq de bruyère* (1978), « Les suaires de Véronique », les montre comme tuant ceux dont elles absorbent les traits.

Michel Tournier est un passionné de la photographie, sur laquelle il a écrit une sorte de traité général, *Des clefs et des serrures* (1979). Il a consacré des études à deux photographes antinomiques, le clair Boubat (*Vues de dos*), et l'ambigu Tress (*Rêves*). C'est avec l'image que le roman *La Goutte-d'or* (1985) entretient des rapports conflictuels. Le jeune Berbère Idriss est photographié au Sahara par une blonde incendiaire, et donc, selon les croyances de son milieu, vampirisé par cette photographie qu'il va tenter de retrouver jusqu'à Paris, à Barbès. Il connaîtra ainsi toutes les impostures de notre civilisation du paraître (photos d'identité, cinéma, télévision), et le sort misérable de ses compatriotes émigrés. C'est un calligraphe qui le sauve de « l'addition confuse et discordante » des significations de l'image. Qui sait déchiffrer les signes est sauvé du chaos et de l'érosion, qui sont le propre de notre

civilisation : belle affirmation que l'écrivain est nécessaire aux hommes.

Jean-Marie Gustave Le Clézio (né en 1940)

Dans la première partie de l'œuvre de Le Clézio, né à Nice qu'il perçoit comme « une sorte de Paris mal fait », c'est la société qui est mise en question. Le héros de son premier livre, *Le procès-verbal*, est un marginal habitant une maison elle-même en marge de la ville. Adam Pollo, à la fois homme et soleil (A. Pollo), en vient à ne plus reconnaître la terre que comme « une espèce de chaos » menacé par une catastrophe. Pour se rassurer, il dessine le soleil, et il établit avec lui une relation très fragile. En fait, la ville voisine est présente tout au long du roman comme une force réductrice, dont Adam cherche en vain à se libérer : « On était en train de tresser un réseau inextricable autour de la planète. On la quadrillait méthodiquement en prolongeant les lignes xx',yy',zz' . Et on contrôlait chaque carré. » Ainsi morcelé, le monde, devenu géométrique, perd tout caractère naturel. La mer par exemple devient comme un mur de ciment. Adam, qui nous est d'abord présenté sur une terrasse au soleil, est ensuite sous la pluie ; enfin, on l'interne dans une cellule d'asile psychiatrique située au nord. En même temps que l'aversion, il a ressenti une attirance pour la ville, car elle est bondée de détails microscopiques, qu'il se plaît à observer, et aussi à imaginer à travers le regard d'un chien errant. Il y a en effet chez Le Clézio un don de rendre les moindres sensations, comme les plus générales : tantôt celles du dedans du corps (*La fièvre*, 1965), tantôt celles du galet ou du cosmos entier (*Le déluge*, 1966).

Attiré par les milliards de choses de la vie quotidienne, l'écrivain l'est forcément par notre civilisation qui multiplie les signaux ; mais c'est pour les rejeter. Ses mots à lui sont : silence, fourmi, mouche, araignée, mer, rocher, écriture. Ses mots à elle sont dictés par les « Maîtres du langage » : publicités, lieux communs, artifices. Dans une lumière aux rythmes angoissants, ces mots attaquent l'homme. Le Clézio les reproduit sur la page, dans le désordre dans lequel ils sont perçus. Ils peuvent provoquer la panique, comme chez la jeune fille de *La guerre* (1970) : « La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais elle a commencé. » Des photographies de roues, d'avions et de trains, accompagnent ce livre. Les mots peuvent aussi réussir à fermer le piège, comme dans le supermarché « Hyperpolis » décrit dans *Les géants* (1973). Les gens y sont comme à l'intérieur d'un film ou d'un livre, ou d'un estomac. C'est en vain qu'on leur crie : « Libérez-vous... Brisez les vitres. » La nuit, en voyant la ville pleine de signaux lumineux, on imagine qu'ils pourront vivre sans les hommes, et peut-être même les tuer.

Bien que la minutie de ses descriptions ait pu évoquer l'écriture « objectale » du « Nouveau roman », Le Clézio n'est pas tributaire de celui-ci. Il considère l'écrivain en effet comme un faiseur de paraboles, qui aspire à un infini. Dès les années 1970, il quitte l'Europe pour de longs séjours chez les Indiens d'Amérique centrale. Il va donc à contre-courant, comme il l'indique en 1967 à la fin de *L'extase matérielle* : « J'ai commencé le long voyage de retour vers le gel et le silence, vers la matière multiple, calme et terrible. » Ce n'est pas par hasard qu'il se réfère à Michaux et à Lautréamont. *Voyages de l'autre côté* (1975) évoque la manière de ces écrivains. Ils se déroulent entre la masse d'eau primitive et sans âge où vit la pieuvre lumineuse aux dix tentacules flottants, « Watasenia », et l'étendue du désert de pierres sous le ciel nocturne : les hommes et leurs animaux sont morts, les vipères s'emmêlent sur le sable comme un « serpent à dix têtes », « Pachacamac ». L'un et l'autre paysage sont faits de silence et de communion. Ce message d'avant ou d'après la parole doit être capté par les mots de l'écrivain, dont l'idéal serait de rejoindre la plénitude dans la lumière :

Océan de méthane, jamais je ne comprendrai tout ce qu'il dit ! [...] Mais ce n'est pas lui qui demande des mots de moi, c'est moi qui arrache des mots de lui, qui vole ses puissances.

Au centre de *Voyages de l'autre côté*, l'adolescente marginale « Naja Naja » habite magiquement notre monde : elle comprend qu'on parle au mieux avec son corps, surtout avec ses yeux, et que les monuments des villes sont une condamnation du silence. Elle est en rapport avec la mer et le soleil ; elle sait devenir invisible et entrer dans les sommeils des autres. Pour l'instant, elle a disparu. Pourtant « on sent que Naja Naja n'est pas loin, et qu'elle regarde ». « Maintenant c'est à nous de raconter des histoires, pas pour tuer le temps, ni pour faire des bruits, mais pour aller de l'autre côté

de tout. » *Voyages de l'autre côté* utilise une écriture à focalisations multiples, passant du « je » au « il » et au « nous », pour montrer la multiplicité et aussi la grande unité de l'univers.

Ce livre est une clé de l'évolution ultérieure de Le Clézio. « Lalla », l'héroïne de *Désert* (1980), tient beaucoup de « Naja ». Cette fillette descend des « Hommes bleus » du Rio de Oro, dont la marche dans le désert alterne, dans le roman, avec la marche de Lalla. Après avoir découvert l'amour avec un berger muet, Lalla va de la misère de la ville marocaine à la misère plus grande de Marseille. Elle y connaît toutes les conditions, fille d'hôtel de passe ou cover-girl célèbre. Elle y demeure en exil. C'est pourquoi, enceinte, elle revient au désert, rejoignant la route de ses ancêtres. Elle accouche selon le rythme de la mer. Ce roman est celui d'un art de vivre, que Le Clézio avait affirmé en traduisant en 1976 le livre sacré maya *Les prophéties du Chilam Balam* et en publiant en 1978 des contes, *Mondo et autres histoires*. Après *Désert*, le *Journal du chercheur d'or* (1985) est une sorte de roman d'aventures à la façon de Jules Verne, dans un paysage désertique. Elles se terminent par l'échec de la quête extérieure et l'arrivée à la vérité : une quête de soi-même, au grand soleil.

Avec les nouvelles *Printemps et autres saisons* (1989), Le Clézio évoque cinq femmes qui figurent la fragilité et la bizarrerie de l'amour, et le travail étrange de la mémoire, qui tantôt fait s'arrêter la vie sur un moment brûlant (« Le temps ne passe pas »), tantôt fait se rejoindre des moments séparés par dix-huit ans (« Fascination »). Tout intégrée qu'elle soit à la vie moderne, l'héroïne de « Printemps » a des caractères de Naja :

Avec le ciel, je sais m'amuser. Je joue à disparaître Je choisis quand je vais revenir. Dix ans, vingt ans après [...] Je suis allée comme cela très loin, de l'autre côté de la mer [...]

Le roman *Onitsha*, 1991, à résonance autobiographique, dit l'aventure du petit garçon Fintan qui, à douze ans, s'embarque avec sa mère pour aller rejoindre son père dans un petit port sur le Niger. Ni la mère, ni le père de Fintan ne réaliseront leur rêve : Maou la mère ne trouvera pas la liberté dans l'amour, Geffroy ne reconstituera pas le royaume mythique de la reine Arsinoé. Mais Fintan, à travers des violences et des rejets, fera la connaissance d'une Afrique qu'il n'avait pas imaginée : un pays où la légende est encore vivante, où le temps s'écoule lentement, sur un rythme cosmique, où les gens sont accordés à un monde traditionnel. Une femme sauvage et muette, Oya, est une figure typique de la terre mère. Des « Hommes bleus » de *Désert* à Arsinoé, l'horizon légendaire est donné au lecteur comme une route vers la sérénité.

Marguerite Yourcenar 1903-1987

Pseudonyme de Marguerite de Crayencour.

L'écriture de Marguerite Yourcenar est une recherche permanente de l'exactitude qui excelle à faire entendre la voix propre des personnages évoqués. Sa mère morte peu après sa naissance, M. Yourcenar est élevée par son père et passe son enfance dans le Nord, au Mont-Noir, avec des séjours à Bruxelles et en Hollande, puis à Paris en 1912-1913. Au début de la Première Guerre, elle réside un an près de Londres avec son père, avant de rester dans le Midi de 1917 à 1922. Pendant ces années, elle suit des études privées, visite les musées et lit beaucoup, souvent avec son père. Elle découvre ainsi Chateaubriand, le Maeterlinck du *Trésor des humbles*, qui lui donne le goût du mysticisme, le Barrés de *La colline inspirée*, qui mêle réalité paysanne et monde invisible.

Elle apprécie particulièrement les poètes de la Renaissance et du XVII^e siècle, les poètes anglais métaphysiques, les Italiens du Moyen Age. Elle aime le mélange de lucidité et de légèreté de Nietzsche dans *Le gai savoir* et *Humain trop humain*. Ce n'est que plus tard qu'elle s'intéresse à Proust et à la littérature européenne du XX^e siècle. Dès 1922, période où elle publie deux premiers livres plus ou moins désavoués depuis, elle projette d'écrire l'histoire de plusieurs familles dans un livre qui s'intitulerait *Remous*.

- Il y a là des éléments repris dans *La mort conduit l'attelage*, (1934), le germe de *L'Œuvre au Noir*, et l'annonce du *Labyrinthe du monde*. En 1932, elle publie une biographie de Pindare qu'elle juge un peu hâtive. Mais en 1927-1928, elle compose *Alexis ou le traité du vain combat*. Si le titre et l'intrigue (l'amour homosexuel d'un jeune musicien qui abandonne sa femme et son jeune fils) ont

un son gidien, c'est au Rilke des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* que M. Yourcenar se réfère plus volontiers en parlant du livre.

- En 1929, son père meurt et elle tente alors de récupérer une part de l'héritage maternel. Après *La Nouvelle Eurydice*, livre qu'elle juge raté, des poèmes et un drame inspiré du *Purgatoire* de Dante, elle écrit *Denier du rêve* en 1932-1933. Le livre est nourri par le séjour de l'auteur en Italie en 1922, séjour au cours duquel elle découvre les menaces réelles du fascisme. Les personnages de la Rome moderne y sont liés au mythe grec (Marcella est Phèdre et Némésis, Massimo Thanatos, Marinuzzi Dionysos...).
-
- Cet aspect est atténué dans la seconde version mais le mythe reste considéré comme une approche de l'universel. *Feux*, en 1935, présente divers aspects de la passion, de la flamme charnelle à l'ardeur spirituelle. Mythe et réalité continuent d'être mêlés dans *Nouvelles orientales* (1938), où les récits extrême-orientaux ou hindous voisinent avec les nouvelles situées en Grèce ou dans les Balkans. La même année, *Les songes et les sorts* commentent des rêves faits par l'auteur, mais sans référence à la psychanalyse freudienne. Pour M. Yourcenar, le rêve est un mode de communication avec l'au-delà de la vie et il est lié à la destinée individuelle évoquée par le terme de « sort » au sens de « lot échu » à quelqu'un.
- En 1937, M. Yourcenar rencontre Grace Frick, qui deviendra sa compagne. Après un premier séjour aux Etats-Unis, elle écrit *Le coup de grâce*, à Capri, en 1938. L'histoire, située en 1918-1919, est écrite dans un style proche de celui d'*Alexis*. Eric von Lhomond, ex-commandant d'un corps-franc pendant la lutte anti-bolchevique en Courlande, figure une sorte de refus de la vie. Face à la dissolution de l'ordre ancien qui le guidait, il se forge un idéal de camaraderie militaire à l'égard de son cousin Conrad. Quant au personnage de Sophie, il incarne selon l'auteur une forme de générosité élémentaire au sens propre.
-
- En 1939, à Athènes. M. Yourcenar traduit le poète grec moderne Constantin Cavafy, puis, en 1940, elle rejoint G. Frick aux Etats-Unis où elle enseigne jusqu'en 1949. En 1950, elle achète avec son amie la maison qu'elle occupera désormais dans l'île des Monts-Déserts (Maine). Elle publie des articles, donne des conférences, écrit les poèmes qui, en 1956, constituent *Les charités d'Alcippe* et compose deux drames, *Electre ou la Chute des masques* et *Le mystère d'Alcippe* où l'attitude du sage Hercule contre la mort annonce les méditations d'Hadrien et de Zénon.
- En 1943, *La petite sirène*, espèce de libretto lyrique inspiré du conte d'Andersen, marque selon M. Yourcenar le passage d'œuvres centrées sur l'humain à des œuvres où l'homme se meut sur fond d'universel. C'est aussi l'époque où M. Yourcenar commence à traduire des negro-spirituals, travail qui aboutit à *Fleuve profond, sombre rivière* en 1969. Elle entreprend également des traductions grecques réunies en 1979 dans *La couronne et la lyre*.
-
- Puis, fin 1948, M. Yourcenar retrouve des fragments d'une troisième version des *Mémoires d'Hadrien*, datant de 1937-1938. Le livre est alors repris et l'auteur, selon son habitude, complète sa documentation sur l'empereur romain. L'œuvre de Dion Cassius est une de ses sources. Ce souci de précision historique traduit l'intention de laisser parler le personnage sans d'inutiles interventions personnelles. Hadrien, à une période de transition dans l'histoire romaine, représente encore la foi en la raison humaine et en l'action. Il connaît toutefois plusieurs épreuves qui le rapprochent des mentalités déjà plus inquiètes de l'époque : les incertitudes de la succession de Trajan, le suicide d'Antinous, la révolte de Palestine, qui l'amène à douter de l'avenir de la civilisation à laquelle il appartient, la maladie et le doute devant l'ébranlement de tout. Mais la *patience* l'emporte enfin. Hadrien continue de croire à la sagesse humaine avec un optimisme lucidement tempéré par le désespoir.
- Après la parution des *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »* en 1952, M. Yourcenar écrit *Qui n'a pas son Minotaure ?*, édité en 1963. Thésée est ici l'opposé de l'empereur voué à la connaissance de soi et à la lucidité. Dérisoire et médiocre, il est celui qui se trompe sur son identité et sur le sens de son destin.

- La grande étape suivante est la composition de *L'Oeuvre au Noir* en 1964-1965, à partir d'éléments rédigés depuis 1956. Dès le projet de 1921, M. Yourcenar s'était penchée sur des documents concernant sa famille. Elle s'est également appuyée sur la réimpression moderne d'un ouvrage ancien sur les troubles des Pays-Bas. Zénon, né en 1510, est homme de mi-XVI^e siècle. Il est comparable à Hadrien pour l'intelligence, mais l'héritage chrétien le rend étranger au sentiment grec du bonheur et de la vie. Il juge, lui, la condition humaine trop vile et aspire à la transcender. Il n'a pas non plus comme Hadrien conscience d'avoir à se forger un destin historique. Habité par le désir du dépassement et de l'ascèse, Zénon a également une « voix » plus tendue et tranchante que l'empereur. Enfin, il choisit de rejeter les normes et les évidences de son temps et opte pour un scepticisme radical. Pour M. Yourcenar, qui ne fait toutefois là qu'essayer de deviner ce que son personnage — vivant — a pu éprouver, Zénon connaît l'Œuvre au Noir dans la dissolution des préjugés. Lorsqu'il renonce à ses ambitions et se fait médecin des pauvres, il atteint l'Œuvre au Blanc de purification et de service. Enfin, lors de son suicide en prison, ses visions aboutissent à une image allégorique de l'Œuvre au Rouge. Le Prieur des Cordeliers, pour l'auteur, représente une voie opposée, puisque mystique et religieuse, à celle de Zénon, mais complémentaire et finalement analogue.

Enfin, *Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi ? l'éternité*, de 1974 à 1988, sont les trois volets du *Labyrinthe du monde*. Le dessein de l'auteur n'est pas autobiographique. Il s'agit plutôt d'avancer du présent vers le passé pour remonter à l'Homme. La chronique familiale est donc considérée sans affabulation romanesque, avec une grande attention aux choix qui, d'après les documents consultés et le contexte historique connu, ont pu présider à la destinée de l'individu.

C'est l'époque où M. Yourcenar est élue à l'Académie française (1980). Après la mort de G. Frick en 1979, elle recommence à voyager, publie de nouveaux essais et continue de lutter pour l'environnement, pour les droits des femmes, contre le racisme.

Georges Perec 1936 - 1982

- Georges Perec occupe une place particulière dans la littérature contemporaine : son humour, son sens du canular littéraire ne l'enferment pas dans le jeu d'adresse. Il possède une vision de la modernité et une sensibilité poétique qui lui permettent de voir derrière les accidents de la vie autant de signes donnant à certains de ses textes une dimension fantastique.
- Avec Raymond Queneau, il est à l'origine du mouvement oulipien. Ce mot est forgé à partir des premières syllabes de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Il s'agissait de définir de nouvelles formes capables de générer des textes littéraires, au sens où la Grande Rhétorique avait jadis proposé les innombrables formes fixes de l'écriture poétique. Ainsi le lipogramme est un ouvrage où il manque systématiquement une lettre ou plusieurs : Georges Perec écrit avec *La disparition* (1969), roman d'où est exclue la lettre *e*, le plus long lipogramme de la littérature ; à l'opposé le jeu peut imposer de n'utiliser que le *e*, comme unique voyelle. Dans *Les revenentes* (1972), il remplit ce dernier contrat : « Hélène crèche chez Estelle, près de New Helmstedt Street, entre Regent's Street et le Belvédère... », etc.
- La signification de ces jeux *a priori* formels, enrichis par les techniques contemporaines et en général la pensée mathématicienne, est liée à une conception poétique et métaphysique du langage, où l'homme est en son essence. Comme certaines civilisations qui bannissent les mots désignant les dieux, ou les morts, ou la sexualité, et qui pratiquent la liponymie sans le savoir, le poète s'interdit certaines lettres, ce qui l'oblige à une incessante recherche pour nommer par la paraphrase, la métaphore, le détour et l'allusion, ce que la règle *a priori* a banni, le signe immédiat.
- C'est en ce sens que l'on peut comprendre le paradoxe de Perec, renouvelant les « gênes exquises » de Valéry — « Au fond je me donne des règles pour être entièrement libre ». La liberté est conquise par une ascèse rendue nécessaire par la règle fixée qui, interdisant une parole naturelle et immédiate, oblige à une réflexion critique sur ce qui veut être nommé. Comme l'artiste peintre qui

subit le support sur lequel il doit peindre et qui est défini par les contraintes architecturales, par exemple, il faut alors inventer de nouvelles techniques pour composer les couleurs et appliquer la peinture. Cet effort est à l'origine de l'apparition d'une beauté nouvelle, due à ces contraintes. Les « oulipiens » ont retrouvé cette leçon ancienne, ce que Jean Paulhan, Francis Ponge, et le philosophe Belaval avaient déjà fait durant les décennies précédentes.

- Perec aimait à dire son amour pour les dictionnaires, dont il possédait une soixantaine, et le temps qu'il passait à les lire, à les scruter, comme pour laisser en éveil sa capacité d'étonnement. Comme bien des artistes « modernes », au sens où Baudelaire a marqué ce mot, Perec ne cesse de doubler sa création littéraire d'une réflexion théorique sur sa propre pratique. Ainsi est-il assez lucide pour donner ce commentaire : « ... Les mots prescrits sont des mots lourds de sens [...] et leur mission ne sera jamais que le prétexte de paraphrases et de métaphores obstinément orientées [...] » De la même façon, la forme qu'il cultive par-dessus tout, l'inventaire, est une technique qu'il répète aussi bien dans un texte dramatique — *Je me souviens* 1978 — que dans des romans, *Les choses* (1965) ou *La vie mode d'emploi* (1978). *Je me souviens* est un long monologue constitué de 480 fragments numérotés systématiquement, écrits en commençant par « je me souviens... ». Les faits politiques, culturels, des souvenirs personnels, graves ou loufoques, dérisoires ou tragiques, tout est ainsi énuméré sans hiérarchie, comme si la mémoire se délivrait, en vrac, de tout ce qu'elle contient, et qui constitue le moi qui se souvient. L'énumération est une forme qui, comme le collage, semble renoncer à l'organisation de la matière mentale : espèce de film sans queue ni tête, ce que produit l'énumération acquiert une dimension lyrique par la recherche improvisée des rapprochements :

*Je me souviens du contentement que j'éprouvais quand,
ayant à faire une version latine, je rencontrais dans le
Gaffiot une phrase toute traduite.*

*Je me souviens de l'époque où la mode était aux chemises noires.
Je me souviens des postes à galène.*

- Chacun de ces souvenirs n'est qu'une anecdote ; la réunion improbable ressuscite une logique de l'existence, à l'écoute de ce qui fut vécu dans le non-sens du hasard, et qui acquiert après coup une signification nécessaire.
- Dans *Les choses*, l'énumération sert de forme privilégiée à l'entassement de tous les objets qui peuvent encombrer la vie d'une société devenue riche. Le roman, sur le mode ironique créé par la référence; à *Madame Bovary*, fait la chronique des années 60, ses goûts, ses désirs, à travers le regard d'un jeune couple de psycho-sociologues qui lisent *L'Express*, aiment le cinéma, désirent « réussir », et « réussissent » effectivement. Ils ont trouvé leur idéal matériel dans une riche ferme de l'Est où ils faisaient une enquête de marketing.

Dans la pénombre des greniers, ils découvriraient d'insoupçonnables trésors. Dans les caves interminables les attendaient les foudres et les barriques, les jarres pleines d'huile et de miel, les tonneaux de salaisons, les jambons fumés au genièvre, les tonnelets de marc.

Ils déambulaient dans les buanderies sonores, dans les soutes à bois, dans les soutes à charbon, dans les fruiteries où, sur des claies superposées, s'alignaient sans fin pommes et poires, dans les laiteries aux odeurs sures où s'amoncelaient les mottes de beurre frais glorieusement marquées d'une empreinte humide, les bidons de lait, les jattes de crème fraîche, de fromage blanc, de cancoillote.

Ils traversaient des étables, des écuries, des ateliers, des forges, des hangars, des fours où cuisaient d'énormes miches, des silos gonflés de sacs, des garages.

- De son livre, Perec dit que « cela raconte l'histoire d'un couple dans les années 60. C'est l'appel publicitaire pour des tas de choses qui empêchent de vivre d'une manière simple ». Moraliste narquois, il termine son roman par une scène de bonheur moderne : les deux héros font un voyage luxueux en wagons-lits, les objets sont superbes, la vaisselle lourde et riche, « mais le repas qu'on

leur servira sera franchement insipide ».

- Avec *La vie mode d'emploi* Perec s'affranchit de cette lecture critique de la modernité qui bovaryse. Il entreprend une descente au cœur de l'édifice social et culturel et parvient à une espèce de réécriture de Dante. Un immeuble parisien est décrit en tous ses étages, dans le détail de sa construction et de ses habitants. Un personnage central, dont le nom fait signe à la fois en direction de Valéry Larbaud et de Melville, Bartlebooth, a une activité qui est la fable de l'artiste selon Perec : durant une longue partie de sa vie, il visite tous les ports du monde — « des ports baltes, et des ports lettons, des ports malgaches, des ports chinois, des ports texans [...] des ports à pirogue, des ports à gondoles [...] » —, les peint en de petites aquarelles, fait transformer ses tableaux en puzzles qu'il reconstruit et puis, finalement, détruit. Bartlebooth élève à une dimension monstrueuse la culture du divertissement dont il est l'inventeur et l'organisateur. Le miroir promené au bord de la route dont parlait Stendhal renvoie une image brisée que le lecteur doit reconstituer en un effort aussi subtil que vain.
- L'urbanisme vertical donne à Perec l'occasion d'imaginer la vie souterraine, sur laquelle est assise la vie visible de la cité : les galeries, les gaines d'aération, les soutes, les hangars, des usines, de gigantesques silos, toute une vie économique dont le dernier niveau, le dernier cercle de l'Enfer, contient les esclaves, les cloportes et la dimension plutonienne de l'homme :
- *Et tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de borbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre, figés dans une pose de vivants, et des forges peuplées de Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants.*
- Il ne s'agit plus alors de l'immeuble balzacien, mais bien plutôt de celui de Pétrone, dont l'architecture a été repensée par Le Corbusier : toutes les fonctions de la vie, éparpillées en surface, sont alors empilées verticalement. L'espace, l'écriture et la vision philosophique sont liés pour constituer un livre archétypique de la sensibilité contemporaine.