

Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise

Manet van Montfrans
Université d'Amsterdam

Résumé

L'oeuvre de Perec comporte de nombreuses références à celle de Proust. Mais loin de se précipiter sans réserves dans les bras de son grand prédécesseur, Perec fait preuve d'une ambiguïté constante à son égard. Par contre, Raymond Roussel, contemporain de Proust, compte avec Flaubert, Jules Verne, Kafka, Queneau et Leiris, parmi les auteurs inconditionnellement admirés par Perec. Dans l'essai pseudo-scientifique, « Roussel et Venise. Esquisse pour une géographie mélancolique », écrit par Perec en collaboration avec Harry Mathews, les deux auteurs oulipiens ont enrichi la biographie de Roussel d'un épisode imaginaire qui se déroule à Venise. Cet essai est beaucoup plus qu'un pastiche de critique biographique ou un exposé ludique sur les procédés de Roussel. Perec y a encrypté son autobiographie, et en particulier la place qu'y occupent ses voyages à Venise. Or, on s'en doute bien, dans l'oeuvre de Perec, Venise représente tout autre chose que dans celle de Proust. Par le biais de Roussel, Perec reprend et subvertit une fois de plus de manière ludique les leçons de Proust¹.

Dans le dense réseau intertextuel qui est l'une des caractéristiques des textes de Perec, des *Choses* (1965) à *Un cabinet d'amateur* (1979), la *Recherche* occupe une place particulière. Claude Burgelin a été l'un des premiers à examiner les rapports entre les deux auteurs, et à souligner que dans l'élaboration des thèmes qu'il partage avec son grand prédécesseur – le sommeil, le rêve, l'enfance, la mémoire, l'art –, Perec s'engage souvent dans des voies qui divergent de celles de Proust². En Perec, « fils hypermnésique d'une mémoire mauvaise mère », Burgelin a même voulu reconnaître un anti-Proust. (Burgelin 1995, 66)

¹ Une première version de ce texte a paru dans *Marcel Proust Aujourd'hui no 7*, Sjef Houppermans, Nell de Hullu, Manet van Montfrans, Annelies Schulte Nordholt, Sabine van Wesemael (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, 139-159.

² A Marie Miguet-Ollagnier (1983, 138-147) nous devons un premier inventaire de ces divergences dans un article au titre proustien « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Perec », 1983, 138-147. Au sujet de l'élaboration du thème du sommeil et de la mémoire chez les deux auteurs, voir Burgelin (1988, 59-74), Montfrans (1999, 73-121 ; 2001, 98-100 ; 2014, 15-44). Danielle Constantin a élaboré le thème proustien des chambres dans un travail sur les avant-textes de « Lieux où j'ai dormi », article disponible en ligne sur le site d'ITEM, et sur le site de l'AGP, *Le Cabinet d'amateur*, 2015. Quant à Annelies Schulte Nordholt, elle a nuancé l'opposition entre Perec et Proust en soulignant que la *Recherche* est le roman de l'oubli tout autant que de la mémoire (2008, 189).

Sur la piste lancée par Burgelin, j'ai examiné ailleurs le rapport de Proust à Proust en centrant mon analyse sur les différences entre les évocations par les deux auteurs de Venise et de ses oeuvres d'art, en particulier des tableaux du cycle de sainte Ursule de Carpaccio. (Montfrans 2001, 98-119 ; 2014, 15-45) Dans la scène du baptistère de Saint-Marc (*Albertine disparue*), le narrateur associe sa mère à la femme en deuil de l'avant-dernier tableau du cycle, *Le martyre des pèlerins et les funérailles de sainte Ursule*. (RTP IV, 225) Proust, lui, a encrypté les détails d'un autre tableau du cycle, *Le Songe de sainte Ursule*, dans une dizaine de chapitres de *La Vie mode d'emploi*, parmi lesquels le chapitre XVI dont la teneur autobiographique a été maintes fois soulignée³. (Proust, 1978, 86)

Pour le narrateur de la *Recherche*, les oeuvres d'art admirées à Venise en présence de sa mère éternisent le souvenir de celle-ci. Au moment des premières esquisses de l'épisode vénitien dans *Albertine disparue/La Fugitive* (1908/09), la mère de Proust était morte depuis trois ans, tout comme la femme figurant dans le tableau de Carpaccio, Orsa (Ursula) de Giovanni Pisani, épouse d'Antonio Loredan, était déjà morte au moment où la toile fut peinte (1492). Dans *La Vie mode d'emploi*, l'association par des détours compliqués de la figure maternelle à sainte Ursule, ne renvoie qu'à l'absence d'une mère morte en déportation dont l'auteur ne garde aucun souvenir, et qu'aucune peinture, aucune figuration ne ressuscitera jamais. Dans l'oeuvre de Proust la peinture a une fonction salvatrice, comparable à celle de la mémoire involontaire ; chez Proust les représentations picturales apparaissent souvent comme des substituts misérables d'expériences absentes.

Pour Proust et Proust, le cycle de Carpaccio n'est que l'une des voies par lesquelles Venise est rattachée à la figure maternelle. Parmi les voiles du deuil et de l'oubli qui enveloppent le parcours du héros dans *Albertine disparue*, les souvenirs lumineux de Venise brillent d'un éclat précieux. Dans le récit autobiographique *W ou le souvenir d'enfance*, Proust désigne Venise comme le point de départ d'une remontée difficile et aride dans l'enfance d'un orphelin juif.

Je me propose de reprendre et de nuancer cet examen des rapports de Proust à Proust en faisant intervenir un troisième auteur, Raymond Roussel, dont l'oeuvre a été également amplement mise à contribution par Proust. Sur la liste des auteurs favoris de Proust, Roussel, l'une des figures de proue de l'Oulipo, occupe une place de premier plan, contrairement à Proust qui manque souvent à l'appel⁴.

³ La protagoniste de ce chapitre, Mlle (Célia) Crespi, est au lit, et elle fait un songe comme Ursule. Mais l'ange qui chez Carpaccio, portant la palme du martyre, annonce à Ursule son martyre imminent, a fait place chez Proust à un croquemort sinistre qui présente à Mlle Crespi le faire-part d'un décès. Il ne sera pas précisé s'il s'agit du sien, ou de celui de son fils mort il y a trente ans, en 1944. Dans le nom de la sainte, on peut reconnaître l'anagramme du prénom polonais de la mère de Proust, Cyrla; dans celui de Célia Crespi, l'anagramme du prénom français de celle-ci, Cécile, et du patronyme de son mari, Proust. Anagrammatisation des noms, inversion des rôles entre mère et fils, allusions intertextuelles, on est bien chez Proust. Si dans le cycle de Carpaccio, Proust identifie sa mère avec une autre figure féminine que Proust, le modèle de la femme en deuil, Orsa (Ursula) de Giovanni Pisani, partage son prénom avec la sainte et avec celui anagrammatisé de Cyrla Proust.

⁴ Proust écrit dans *W ou le souvenir d'enfance* : « je lis peu mais je relis sans cesse Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ». (1975, 195). Préférence qui se trouve confirmée dans les *Entretiens et conférences* : Proust n'y est mentionné qu'une dizaine de fois, Roussel au moins vingt fois. Dans « J'aime, Je n'aime pas », la double liste des passions et rejets de Proust, le nom de Proust ne figure pas. (Proust, *L'Arc* no 76, 1979). Mais Proust et Roussel figurent sur la liste des trente auteurs dont les oeuvres ont été citées dans *La Vie*

Perec ne s'est pas contenté d'intégrer à ses textes des phrases ou des paragraphes des divers ouvrages de Roussel mais il s'est livré, en collaboration avec son ami américain, l'Oulipien Harry Mathews, à l'exégèse d'un inédit mystérieux de Raymond Roussel, inédit forgé de toutes pièces⁵.

Les mystères de Venise

Cet essai pseudo-scientifique, écrit pour un numéro de la revue *l'Arc* consacré à Roussel (1977), s'intitule « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique » et porte sur une passion de jeunesse, ou pour reprendre un jeu de mots roussellien, de *genèse*, que Roussel aurait vécue à Venise. (Perec 2007, 73-117) Jusqu'ici, cet essai a surtout retenu l'attention des chercheurs par son pastiche d'un article célèbre sur les affres des deuils pathologiques, par Nicolas Abraham et Maria Torok⁶. (Abraham/Torok [1972], 1997, 259-275) Ainsi Burgelin (1995, 142-147), Corcos (2005, 23-41) et Schulte Nordholt (2008, 251, 252) ont voulu y voir, à juste titre il me semble, un diagnostic des difficultés qu'éprouvait Perec lui-même à s'extraire de l'impasse psychique et créatrice où l'avait plongé le travail sur son enfance et la perte de ses parents. Pour autant que je sache, un seul chercheur, Omar Ouhlmedi (2002, 277-298), a relevé un autre aspect également intéressant de cet essai, à savoir ses liens avec d'autres textes de Perec. Si par ailleurs, il est difficile de faire la part qui revient respectivement à Mathews et à Perec, le nombre d'allusions rétrospectives et prospectives aux autres textes de Perec permettent, tout comme le pastiche psychanalytique, de considérer cet essai écrit à quatre-mains non seulement comme un travail sur Roussel mais aussi comme un commentaire de Perec sur son propre travail.

Rédigé entre octobre 1975 et décembre 1976, « Roussel et Venise » fait le pont entre le récit autobiographique *W ou le souvenir d'enfance*, paru en avril 1975, et *La Vie mode d'emploi*, commencé en octobre 1976 et publié en 1978. Dans le récit autobiographique, Venise, et plus précisément, « une gargote de la Giudecca », est le lieu où resurgit en Gaspard Winckler, le narrateur fictionnel, le souvenir longtemps enfoui de l'histoire de l'île concentrationnaire appelée W ; de même, le narrateur autobiographique dit s'être souvenu à Venise d'un fantasme, inventé et dessiné à l'âge de treize ans, élaboré dans la partie fictionnelle de son récit. (Perec 1975, 10, 14) Ce serait donc le voyage à Venise, fait en 1967 pour assister à un congrès, « Mass-Média et création imaginaire », organisé par son

Mode d'emploi. Le *Cahier des charges* a permis de pister ces citations dissimulées. Et puis, il y a encore les « 35 variations sur un thème de Marcel Proust », règlement de comptes ludique de 1974.

⁵ Bernard Magné a défriché dès 1984 le champ des rapports intertextuels entre Perec et Roussel dans *La Vie mode d'emploi*. (Magné 1988, 113-131)

⁶ Les psychanalystes juifs Nicolas Abraham (1919-1975) et Maria Torok (1925-1998) ont fui leur pays natal, la Hongrie, Abraham vers la fin des années 30, Maria Torok en 1947. Tous deux ont été marqués dans leur vie personnelle par l'expérience immédiate de la guerre et des persécutions. Leurs recherches étaient centrées sur la problématique des deuils pathologiques et des influences trans-générationnelles. Par ailleurs, Abraham et Torok portaient un intérêt passionné et systématique au langage, aux innombrables possibilités de cacher et de révéler, propres à l'usage individuel de la langue.

ancien professeur de philosophie, le sociologue Jean Duvignaud, qui aurait été l'une des origines de *W ou le souvenir d'enfance*⁷.

Dans le chapitre final, XCIX, de *La Vie mode d'emploi*, la description du quatre-vingt-dix-neuvième puzzle, le dernier auquel Bartlebooth, devenu aveugle s'attelle, est présentée comme celle d'un petit port antique en ruines des Dardanelles, mais est en fait reprise à l'épisode vénitien d'*Albertine disparue*. C'est l'évocation d'une Venise labyrinthique, nocturne, l'envers de la ville d'art, où le narrateur proustien, en quête de plaisirs sensuels, s'égaré à volonté. On connaît le dénouement moins heureux de l'histoire de Bartlebooth : la pièce de puzzle que celui-ci, mort à la tâche, tient dans ses mains, a la forme d'un W ; l'espace vide de la seule pièce manquante du puzzle, un morceau de ciel au-dessus de la cité morte, dessine la silhouette d'un X. C'est la vengeance du faiseur de puzzles, Gaspard Winckler, après Bartlebooth le personnage le plus important du roman, mais le W, le double V, est également la lettre liée à Venise, lieu de la résurgence du souvenir de l'île concentrationnaire. Tout comme les personnages du roman sans *e*, *La Disparition*, Bartlebooth meurt foudroyé par la lettre qui tue.

Au sein de l'Oulipo, Roussel fait figure de prédécesseur. Des procédés qu'il a révélés dans son testament littéraire, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), les Oulipiens ont fait leur miel; le caractère énigmatique de ses textes n'a cessé de les intriguer. On comprend donc que, en tant qu'Oulipiens, Perec et Mathews se soient intéressés à l'oeuvre de Roussel et aux procédés formels qui la sous-tendent⁸. Mais pourquoi ont-ils attribué à Roussel une passion dont aucune trace écrite ne subsiste? Et pourquoi en ont-ils situé l'histoire à Venise où Roussel n'a jamais mis les pieds alors que, grand voyageur, il a visité de nombreux autres sites dignes d'un roman ? Une analyse détaillée des différents éléments constitutifs de cette exégèse pseudo-scientifique et de ses rapports avec d'autres textes perecquiens, antérieurs et ultérieurs, permettra d'avancer une réponse à ces questions et de montrer que par le biais de Roussel, contemporain de l'auteur de la *Recherche*, un Bartlebooth avant la lettre⁹, Perec prend une fois de plus ses distances par rapport à Proust.

Roussel à Venise : une passion de jeunesse/de genèse

⁷ Les conversations lors du congrès, tenu dans l'ancien monastère San Giorgio (!), sur l'île de San Giorgio Maggiore, ont porté probablement entre autres sur l'histoire récente. De nombreux participants avaient vécu les drames de la Seconde Guerre mondiale : Duvignaud, Lefebvre, Bloch-Michel et l'écrivain slovène Jože Javoršek avaient été dans la Résistance. La fondation Cini avait été créée par Vittorio Cini, ancien ministre dissident de Mussolini et envoyé par les Allemands à Dachau en septembre 1943. Parmi les plus jeunes comptait Pierre Guyotat qui venait de publier *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. A la guerre que Guyotat y décrit, Perec avait échappé 'grâce à' l'histoire de sa famille.

⁸ Interrogé par un lecteur sur l'influence de Roussel, Perec répond : « Il est indéniable en tout cas que Roussel et Jules Verne sont mes maîtres (...) ». (Bellos 1994, 452). Perec avait voulu intituler le projet de *Lieux* « Loci Soli ». Dans *La Disparition* il a transcrit un fragment de *Locus Solus* sans *e*. Rappelons que dans *Locus Solus* les morts sont ressuscités par l'injection de la résurrectine. Dans la lettre à Nadeau de 1959, Perec décrit son projet autobiographique ainsi : « W : un roman d'aventures, un roman de voyages, un roman d'éducation : Jules Verne, Roussel et Lewis Carroll ». (Perec 1990, 62)

⁹ Bartlebooth, riche voyageur qui traverse le monde sans rien voir, est qualifié par Perec dans un entretien de « personnage roussélien, qui consacre sa vie à une futilité ». (Perec 2003, 238)

Perec et Mathews font vivre à Roussel, lors d'un séjour à Venise avec sa mère « aimante et aimée », en septembre 1895, à l'âge de dix-huit ans, la seule passion heureuse de sa vie. Bonheur auquel la mort abrupte de son amant, un certain Ascanio Grifalconi, aurait mis fin. Ce serait la découverte d'un manuscrit de Roussel par un spécialiste du théâtre du début du XX^e siècle, au nom plutôt morbide de Mortimer Fleisch, qui aurait mis nos deux auteurs sur les traces de cet épisode jamais mentionné par Roussel, ni par ses biographes¹⁰. Pourvu d'un appareil critique pesant mais peu fiable, leur article comporte plusieurs histoires imbriquées, toutes pareillement imaginaires..

Il s'ouvre sur la découverte par Fleisch de cinq feuillets que Roussel aurait insérés dans la reliure d'une pièce de théâtre, imprimée par l'imprimeur (fictif) Andrea Quarli à Venise au XVI^e siècle¹¹. La pièce s'intitule *Tragoedia Ducis Partibonis* (La tragédie du Doge Partibon) et raconte une histoire « quelque peu semblable à celle de Lucrèce et Tarquin », c'est-à-dire celle d'un viol. La pièce de théâtre en vers, dont les feuillets de Roussel présentent l'ébauche, s'intitule *Dans le palais*, et porte sur un drame analogue à Venise vers la fin du XIX^e siècle. Le livre aurait disparu après la mort de Roussel en 1933 mais les feuillets auraient été préservés, ensemble avec trois autres livres antiques du même legs dans une bibliothèque aux Etats-Unis et ont été ajoutés par Perec et Matthews en annexes à leur article¹².

De la reconstitution des errances de ces quatre livres fictifs, les auteurs déduisent que ceux-ci avaient été achetés par la mère de Roussel lors du séjour vénitien de 1895. Elle les aurait offerts à son fils pour son diplôme de conservatoire. A la suite de la mort d'Ascanio, Roussel aurait conçu son projet théâtral et aurait gardé religieusement les feuillets concernant ce projet en les insérant dans la couverture du Quarli. Le quatrième feuillet porte la date de son séjour vénitien : « sep 95 ».

A cette reconstitution déjà passablement complexe, Perec et Matthews ajoutent une explication de la technique utilisée par Roussel dans la composition de ce texte fragmentaire. Les procédés de création de Roussel sont basés sur le principe du double sens. Un de ses procédés favoris était de prendre comme point de départ de ses histoires un groupe de mots obtenus par la dislocation phonique de fragments de phrases ou de segments textuels. Ainsi le titre de la pièce ancienne « La tragédie du doge Partibon » aurait donné « l'outrage est dit de douche par petits bonds », phrase qui se rapporte à, ou plutôt a engendré la péripétie curieuse qui innocente dans la pièce de théâtre de Roussel un fiancé accusé à tort d'avoir voulu violer sa future épouse. Le frère et la sœur de la jeune fille qui jouaient à saute-mouton à l'étage au-dessus provoquaient par leurs sauts des trépidations qui ont libéré les cris de

¹⁰ Mortimer : du normand *mortemer* (mer morte, eau stagnante), ce qui entraîne dans le cas de Perec presque automatiquement l'expression homonymique : mère morte; François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997 [1972].

¹¹ Le thème de l'encartage se retrouve dans *Les lieux d'une fugue* (Perec 1985, 59-72) où il s'agit d'un petit carnet de timbres, et dans *La Vie mode d'emploi* : le collectionneur Sherwood entre en possession d'un « Quarli rarissime » imprimé à Venise », et y trouve, lui aussi, cinq feuillets encartés dans une sorte de poche cousue sur la garde de vélin. L'auteur de ce manuscrit s'appelle Jean-Baptiste Trousseau, un nom sous lequel paronymie et étymologie laissent deviner celui de Roussel. (Perec 1978, 117-120).

¹² Dans *La Vie mode d'emploi* (ch. LXXXVII), Perec a meublé le salon de Bartlebooth avec des objets figurant dans le catalogue de la Vente Roussel en 1936.

la jeune fille, captés par les canalisations d'eau et emmagasinés sous forme de bulles dans la pomme de la douche. Cette « révélation liquide » accuse le vrai coupable du viol, Gobbo, le gondolier de la famille.

Pour expliquer le silence de Roussel sur cet épisode de sa vie, nos deux savants citent un large extrait de l'étude d'Abraham et Torok qu'ils attribuent cependant à un certain O.Pferdli et qui aurait été traduit de l'allemand sous le titre « Autres images de mélancolie »¹³. Cet extrait leur sert à mettre à jour « le noyau caché de l'œuvre énigmatique de Roussel », à savoir la perte jamais surmontée d'un être aimé, dont le jeune Roussel aurait « incorporé », emmuré le souvenir dans une crypte intérieure, enfermé à jamais dans ce que Proust appelle par une métaphore saisissante au sujet d'Albertine « les 'plombs' d'une Venise intérieure ». (RTP², 218) Comme l'a montré Burgelin, Perec-Mathews-Pferdli se sont permis quelques libertés avec le texte originel. (Burgelin 1995, 146) Abraham et Torok évoquent le descellement éventuel de la crypte comme une acceptation du deuil, comme une entrée dans le temps où la mort serait à sa juste place. Pferdli, selon Perec et Mathews, avance que l'ouverture de la crypte où le sujet a enfoui un deuil indicible pourrait aboutir à la mort. Ce qui leur permet de transformer en destin la pathologie du deuil : le suicide de Roussel à Palerme en 1933 en aurait été la conséquence inéluctable.

Ce diagnostic permet à nos deux auteurs d'interpréter plusieurs particularités de l'œuvre de Roussel, et en premier lieu la sensation que l'œuvre de Roussel génère : « cette sensation fameuse d'immobilité, d'immuabilité, qui vient de ce que tout ce qui pourrait avoir lieu a déjà eu lieu, a déjà été mis en place, et qui s'accompagne d'une impression d'indifférence analogue à cet état d'engourdissement que l'on ressent à la mort d'un être chéri avant que le fait de cette mort ait été accepté, avant, comme aurait pu dire Pferdli, que l'on en ait fait son deuil »¹⁴. L'étrange impassibilité de l'auteur, son rapport particulier à la langue et à la littéralité, sa prédilection pour la dimension formelle de l'écriture et l'étonnante machinerie verbale qui est à la source de ses ouvrages : tout s'expliquerait par le rejet du deuil.

Ce diagnostic leur permet également d'avancer l'hypothèse que l'oeuvre de Roussel est une commémoration unique de ses voyages, non de ceux qu'il fit dans sa vie publique mais de ceux qui prirent place à Venise : de Venise Roussel aurait tiré « le mappemonde de son œuvre, les sites et les axes de ses livres, où les lieux et les voyages sont les projections directes des promenades terrestres et nautiques qu'il fit avec Ascanio », système topologique secret où il avait enfoui la perte de son objet

¹³ J'ai retrouvé le nom d' O(svaldus) Pferdli sur Internet. Ce serait un zoologiste suisse, spécialiste du cénozoïque, qui aurait publié en 1953 un article intitulé *Le réflexe esthétique animal, volontarisme primitif du vivant*. Cet article porterait sur le son animal le plus ancien connu provenant d'une espèce de petit poisson, vivant au début de l'ère tertiaire. Il est possible que Perec lors de son travail de documentaliste pour le Centre de neurophysiologie Saint-Antoine ait rencontré cette référence.

¹⁴ On pense ici à la prédilection de Perec pour les textes qui sont empreints du sens de l'irréparable, dont les aventures débouchent sur une issue close : *Bartleby, Le Procès, L'Education sentimentale*.

unique. (Perc 2007, 90) La topographie de cette expérience amoureuse se relierait ainsi à celle sous-jacente aux voyages que l'auteur évoque dans son oeuvre¹⁵.

La vie vénitienne de Roussel étant entièrement imaginaire, les deux auteurs ont probablement d'abord schématisé les étonnantes pérégrinations des personnages dans l'œuvre de Roussel pour inventer ensuite le plan des promenades de l'auteur dans Venise. Passant en revue, dans l'ordre chronologique, les textes de Roussel, de *La Doublure* (1897) à *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932), Perc et Mathews établissent une correspondance terme à terme entre les espaces réels ou imaginaires des œuvres principales et le déroulement de la passion vénitienne – entre la Seine et le Grand Canal, l'Océan Atlantique et la lagune, la Méditerranée et le Canal Majeur, les îles au Sud au-delà de la lagune et l'Afrique occidentale, les îles du côté de l'Adriatique et l'Amérique du Sud. Dans *Impressions d'Afrique*, le Lyncée, qui en route pour l'Amérique du Sud fait naufrage devant la côte de l'Afrique occidentale, suivrait le parcours de Roussel et Ascanio qui pendant l'une de leurs excursions auraient traversé le canal Majeur, tourné autour de l'île du sud (la Giudecca), pour découvrir peut-être l'amour sur sa côte est, au paysage encore sauvage et presque exotique à l'époque. Dans *Les Nouvelles Impressions d'Afrique*, l'Égypte avec ses pyramides, lieu des morts, des momies et des tombes, correspondrait à la chapelle baroque de Santa Caecilia, que l'on cherchera en vain sur un plan de Venise, mais où, selon Perc et Mathews, « la coutume veut que les amants viennent échanger leurs vœux » :

Choisissant l'Égypte pour célébrer cette ultime promenade avec Ascanio, Roussel fut pénétré de l'ironie misérable de cet amour qu'il avait, toute sa vie, porté en lui : le sanctuaire qu'il lui avait bâti ne contenait que le corps mort d'Ascanio ; cette révélation scella son propre malheur. (Perc/Mathews 2007, 101)

Après cette excursion dans les dédales de la psychanalyse et de la topographie roussélienne, le lecteur est un peu mieux préparé à l'explication par nos deux auteurs de la genèse de la pièce de théâtre vénitienne de Roussel. Ils précisent non seulement avec quels procédés formels Roussel a conçu cette intrigue étonnante mais aussi pour quelles raisons il y a eu recours. Le matériau de base est fourni par les éléments descriptifs de l'ouvrage du XVI^e siècle. De ces éléments Roussel aurait tiré la forme et les motifs narratifs de la pièce : Travail de vers = livre (pièce travaillée en vers) ; mouillures (traces laissées par l'humidité) = gouttes d'eau ; dos (du livre) à nerfs = punition du coupable (le gondolier) ; a fondello (italien pour demi-reliure) = révélation qui vient du fond de l'eau ; fermoir = douche.

¹⁵ Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « J'ai beaucoup voyagé mais de tous mes voyages je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre que chez moi l'imagination est tout ». On pense aussi aux *Villes invisibles* d'Italo Calvino, autre auteur impli-cité dans *La Vie mode d'emploi*. Il y a une ville dont Marco Polo ne parle jamais et à laquelle toutes les villes qu'il a visitées et décrites renvoient : c'est sa ville natale, Venise. (Montfrans 2007, 115-126)

Prendre les mots au sens strict, à la lettre, dé-métaphoriser les objets métaphoriques, relèverait des procédés langagiers qu'Abraham et Torok relie au refus du deuil.

Perec dans la Venise de Roussel

Dans cette Venise imaginaire de Roussel, on retrouve cependant beaucoup de traces de celle que Perec a connue et inscrite dans son œuvre. Après la première visite de 1967, l'une des origines de son récit autobiographique, Perec s'est rendu une deuxième fois à Venise, en octobre 1975, pour assister avec sa nouvelle compagne, Catherine Binet, au festival, à la projection de l'adaptation cinématographique d'*Un homme qui dort* (1966), son roman au titre antithétiquement proustien sur le refus de la mémoire¹⁶. Son second séjour, dans cette ville qui, comme insistent les auteurs dans « Roussel et Venise », doit son nom au latin *Venus* et est née comme Vénus de la mer, marquait aussi les débuts d'une liaison amoureuse, de sorte qu'à la Venise liée à la disparition de la mère, sombre nécropole, a pu se superposer une Venise des amants heureux, celle de l'essai sur Roussel.

Après la publication de *W ou le souvenir d'enfance* en avril 1975, Perec avait mis fin à la psychanalyse avec J.-B. Pontalis, entreprise en 1971. L'article d'Abraham et Torok avait été publié en 1972 dans la *Revue de psychanalyse française* dirigée par Pontalis, au moment où Perec se trouvait au fond de l'impasse de son entreprise autobiographique. Dans la longue citation de l'article qui, à l'instigation de Perec, a été insérée dans l'essai sur Roussel, paraît en filigrane une description de cette difficile situation. Ce résumé-pastiche est peut-être la reconnaissance d'une dette à l'égard d'Abraham, mort en décembre 1975, mais pourrait être aussi un règlement de comptes ludique avec Pontalis qui venait de publier un article sur son patient à l'insu de celui-ci¹⁷.

Il semblerait que dans cet essai Perec ait voulu dissimuler les analogies entre la Venise où il promène Roussel et celle de sa première visite, celle du souvenir de l'île concentrationnaire. Certains noms de lieux semblent avoir été évités à dessein: l'île de la Giudecca (l'île qui, selon l'étymologie populaire, fut à un moment habitée par des juifs), est désignée comme « l'île du Sud », le Lido (bain de plage) comme « la station balnéaire au-delà de la lagune », le grand Hôtel des Bains au Lido comme « l'hôtel de la plage ».

Mais ici encore Perec semble avoir hésité entre le désir de rester caché et celui d'être découvert. Les renvois à *W ou le souvenir d'enfance* sous-tendent le texte comme une basse continue. Le jeu sur la lettre V ne peut manquer de rappeler au lecteur ce récit autobiographique et les voyages catastrophiques qui y sont évoqués – celui de Caecilia Winckler qui périt dans le naufrage de son yacht, appelé le Sylvandre (d'après un des navires naufragés d'*Impressions d'Afrique*) – ou passés sous silence – celui de l'enfant Perec de la rue Vilin à Villard-de-Lans dans le Vercors, celui de Gaspard Winckler vers la Terre de Feu, celui de la mère déportée en Pologne, son pays natal.

¹⁶ Film réalisé en coopération avec Bernard Quesanne et achevé en décembre 1973.

¹⁷ J.-B. Pontalis, « A partir du contre-transfert : le mort et le vif entrelacés », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 12, automne 1975, 81, 82.

Caractérisant le voyage à Venise de Roussel comme son « seul voyage », les auteurs écrivent : « Venise deviendra Voyage, Voyage deviendra Venise, V voudra dire à la fois Venise et Voyage ». (Perec/Mathews 2007, 89) Ce qui revient à avancer une énième interprétation de la lettre W, le double V. Comme le remarquent encore les auteurs, Venise, « complète et isolée », un *locus solus*, un monde entier, une planète (Vénus), est faite d'îles (*isole* en italien) et à leur question faussement ingénue de savoir si c'est un hasard que tant d'îles traversent l'œuvre de Roussel, on pense à l'île W, lointaine et inaccessible, et on se rappelle que l'un des intertextes de *W ou le souvenir d'enfance* ainsi que de *La Vie mode d'emploi* est *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, auteur favori de Roussel, et de Perec. Mais dans la caractérisation du voyage de Roussel à Venise comme un « retour aux sources, aux origines, une retrouvaille », et dans le nom même de Venise, on pourrait également entendre un écho du second séjour de Perec à Venise.

L'encryptage de détails autobiographiques, par « l' aencrage », épisode-clef de la biographie transformé en principe d'écriture ou en contrainte formelle, ne se restreint pas à ces jeux sur les lettres et les mots¹⁸. Outre la thématique du manque ou de la perte, on retrouve la question du nom propre et de son instabilité, la numérologie de l'intime, la géométrie fantastique. D'un texte à l'autre, les mêmes noms propres reviennent : la chapelle Santa Caecilia, sainte patronne des musiciens, lieu des amants, rappelle le prénom français de la mère de Perec, Cécile, et de la cantatrice Caecilia Winckler. Le prénom de l'imprimeur vénitien imaginaire, Andrea, évoque le prénom français donné au père, André. Après son aventure à Venise, Roussel aurait connu « une agonie solitaire consacrée pendant trente-sept ans à la construction de ses 'voyages extraordinaires' » (Perec/Mathews, 89). C'est à l'âge de trente-sept ans en mars 1973 que Perec reprend le travail sur son récit autobiographique. Le lecteur familier de Perec ne manquera pas non plus de relever le jeu sur les chiffres dans l'histoire des *quatre* anciens livres vénitiens dont *trois* auraient été conservés – le 43 renvoie à l'année de la disparition de la mère. Et, montrant deux images parfaitement symétriques, en miroir, la représentation graphique du schéma de la correspondance entre Venise et le monde de l'œuvre rousseliennne, dans laquelle Perec et Mathews ont voulu reconnaître « le monogramme de Roussel », offre un exemple de la symétrie bilatérale, de l'inversion gauche-droite, qui est si caractéristique de Perec et renvoie entre autres choses au double sens des écritures hébraïque et française.

Perec, Roussel et Proust à Venise : Deuil ou mélancolie

Avant d'aborder maintenant les rapports entre la Venise de Perec et Roussel d'un côté et celle de Proust de l'autre, il est peut-être utile de rappeler que si on se restreint aux faits biographiques, le rapprochement de Roussel et Proust est moins étonnant qu'il ne le paraît. Issus tous deux de la bourgeoisie riche, homosexuels, ils fréquentent dans la première moitié des années 1890 les mêmes salons mondains, ont des amis communs, partagent le culte des souvenirs d'enfance, sont hantés par

¹⁸ Le terme et la définition ont été proposés par Bernard Magné (1999, 26-31).

l'écoulement du temps et par la mort, se réfugient dans un univers bien à eux. Après la disparition relativement précoce du père, ils ont vécu avec leur mère jusqu'à la mort de celle-ci. Roussel envoie son premier texte publié, *La Doublure* (1897), à Proust qui y répond avec une lettre ironiquement élogieuse. Les deux auteurs ont tout sacrifié à la création d'une œuvre qui constituait l'objectif principal de leur vie. Mais leur conception de la littérature et leur écriture les sépare.

Le souvenir de Venise, où Proust s'est rendu deux fois, avec sa mère au printemps de 1900 et seul à l'automne de la même année, donc cinq ans après le séjour imaginaire de Roussel, constitue le troisième chapitre d'*Albertine disparue*. Tadié a retracé la longue genèse de cet épisode vénitien, qui remonte aux années 1908/09, la période du travail sur *Contre Sainte-Beuve*. (RTP IV, 993-1043) Présents dès les premières pages de la *Recherche* dans les songes du dormeur éveillé, le rêve et le désir de Venise parcourent le roman de bout en bout pour trouver leur apothéose dans la manifestation de la mémoire involontaire avec le trébuchement du héros sur les dalles inégales dans *Le Temps retrouvé*.

Dans *Albertine disparue*, le souvenir de Venise est, on le sait, précédé d'une longue évocation du processus de chagrin et d'oubli dans lequel le héros est entraîné par la mort d'Albertine. Le chagrin, première étape du deuil, est suivi d'un oubli entrecoupé de la résurgence périodique de souvenirs douloureux, alimentés par la jalousie, qui se font cependant de plus en plus rares jusqu'à ce que s'installe l'indifférence absolue. Le héros veut se soustraire à la souffrance mais recule devant l'oubli, qui est une forme de mort. Si le temps guérit toute souffrance, cette guérison constitue une irrémédiable perte de soi. C'est à Venise que le narrateur se rappelle avoir eu conscience qu'il avait atteint un état d'indifférence absolue à l'égard d'Albertine. Un « moi » nouveau est né, mais le moi ancien est perdu, le vieil homme est mort.

Dans l'épisode vénitien, le souvenir d'Albertine est remplacé par celui de la mère du narrateur. C'est elle qui l'accompagne dans ses visites de la ville. A l'ombre du baptistère de Saint-Marc, devant la mosaïque du baptême du Christ par saint Jean Baptiste, elle lit et traduit avec lui *St Marks Rest* de Ruskin. Endeuillée par la perte de sa propre mère, elle essaie de dissimuler son chagrin pour ne pas attrister son fils. Si Albertine n'échappe que rarement à l'oubli où elle est enfermée « comme aux 'plombs' d'une Venise intérieure », le souvenir de la mère est associé définitivement au sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc, lieu de la renaissance à la vie spirituelle, « où je (le narrateur) suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque ». (RTP IV, 225)

La vie du jeune Roussel dans la société mondaine et cosmopolite fin-de-siècle telle qu'elle est évoquée par Perec et Mathews – les dîners en famille dans des restaurants renommés, les rencontres dans les salons de thé, les tête-à-tête amoureux dans les îles peu fréquentées – ressemble beaucoup à celle que le héros de Proust mène à Venise. La description d'une Venise « onirique » où l'on s'égarait facilement, a certains points en commun avec celle de Proust reprise par Perec à la fin de *La Vie mode d'emploi* (Perec, 1978, 575).

Perec/Mathews :

Venise est une ville vouée à la marche, où nul n'est jamais tout à fait sûr des points cardinaux, où nul ne sait jamais quelle est la distance d'un point à un autre, où ce qui relie deux points proches est affaire de continuité et/ou de rupture de surface, l'espace même de la topologie, qui ignore la direction et la mesure. Toute personne qui a passé ne serait-ce que quelques heures à Venise a fait l'expérience de ses déplacements imprévisibles et non mesurables : une rue dont on pense qu'elle nous mènera là où nous voulons aller nous laissera sur le campo d'où on est parti, une chaussée prometteuse se terminera aux bords d'une eau abrupte. (Perec/Mathews 2007, 90)

Proust :

Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. (...) Un vaste et somptueux *campo* auquel je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. (RTP IV 229, 230).

Mais contrairement au héros de Proust, enchanté par les trésors d'art de Venise, le Roussel de Perec et Mathews ne prend aucun intérêt à l'architecture, aux églises, aux monuments, aux œuvres d'art. A deux exceptions près : la chapelle Santa Caecilia dont la visite n'a pas pour objectif d'admirer un joyau de l'art baroque mais de sceller l'union avec Ascanio, et le tableau d'un peintre appelé « Groziano », un saint Jean-Baptiste, acheté par la mère de Roussel en même temps que les livres anciens, à la vente de 1895. Après la mort d'Ascanio, Roussel « qui veut éviter que cet objet, une des traces matérielles du séjour vénitien, tombât dans des mains étrangères, restitua le tableau à l'église Santa Margherita à laquelle il avait primitivement appartenu ». La crypte est soigneusement fermée, le sujet s'y enferme avec l'être perdu. Une mère associée métonymiquement avec un tableau de saint Jean-Baptiste : les deux auteurs auraient-ils eu à l'esprit le souvenir si prégnant du narrateur proustien de sa mère dans le baptistère de Saint-Marc « devant les flots du Jourdain où saint Jean-Baptiste immerge le Christ » ? ¹⁹ (RTP IV, 225)

Ce qui reste à Roussel de Venise, c'est le plan de de la ville, les noms de ses rues, de ses places, la topographie. Comme le remarque Claude Burgelin, « Alors que Proust déploie longuement une mémoire enveloppée de signes maternels qui, par là même, devient source infinie de métaphores et de liaisons, (...), Perec reste rivé à une mémoire de cartographe – sèche, dira-t-on – empli à l'envi de ces énoncés qu'a imposés le savoir socialisé et qui font le fonds des dictionnaires ». (Burgelin 1998, 65). Et ceci vaut aussi pour le Roussel que Perec met en scène dans son essai.

La scène bien connue dans le baptistère de Saint-Marc offre un bel exemple de cette « mémoire proustienne enveloppée de signes maternels » :

Nous entrons ma mère et moi dans le baptistère, foulant tous deux les mosaïques de marbre et de verre du pavage, ayant devant nous les larges arcades dont le temps a légèrement infléchi les surfaces évasées et roses, ce qui donne à l'église, (...), l'air d'être construite dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles (...). Voyant que j'avais à rester longtemps devant les mosaïques qui

¹⁹ Le texte de ce fragment de la *Recherche* est reproduit dans *Tout l'œuvre peint de Carpaccio*, Flammarion, « Classiques de L'Art », que Perec a utilisé pour son propre « réseau Ursule ».

représentent le baptême du Christ, ma mère, sentant la fraîcheur glaciale qui tombait dans le baptistère, me jetait un châle sur les épaules. (R IV, 224, 225)

Entre Perec et Proust, le Roussel de Perec et Mathews occupe une place intermédiaire. Comme le narrateur de la *Recherche* et à l'encontre de celui de *W ou le souvenir d'enfance*, il a connu l'amour avant la perte. Il est proche de Perec et s'oppose à Proust dans la manière dont il a enfoui cette perte et toutes ses traces dans « une crypte intérieure ». Le travail du deuil, qui précédant l'épisode vénitien est analysé avec tant d'acuité par le narrateur de Proust – le deuil d'Albertine –, n'est pas accompli par le Roussel de Perec. Et de ce deuil refusé qui lui est attribué serait sortie la poésie d'une écriture à contraintes, anti-métaphorique, aux antipodes de celle de Proust.

Pour Perec lui-même, le travail du deuil a été rendu extrêmement difficile par les circonstances dans lesquelles il a perdu sa mère. Là où le Roussel de Perec et Mathews découvre vers la fin de sa vie que le sanctuaire qu'il avait bâti pour Ascanio ne contenait que son corps mort, Perec se voit confronté à un vide. C'est la pratique des contraintes qui l'a aidé non pas à combler ce vide mais à le circonscrire. Dans « Roussel et Venise », Perec témoigne, de manière oblique, de sa parenté avec Roussel, parenté dans la démarche scripturale, parenté dans la motivation du recours aux procédés formels. Dans son œuvre, Venise marque le début, et peut-être la fin, du travail du deuil, accompli par l'action combinée de l'écriture et de la psychanalyse. Bartlebooth, rendant l'âme devant une représentation de Venise empruntée à Proust, tenant dans la main inerte le morceau de puzzle en forme de W, pourrait symboliser cette fin. Après l'achèvement de *La Vie mode d'emploi*, Perec dira proustiennement que « le vieil homme est mort ».

Ce désir de tirer un trait sur le passé s'exprime de manière très nette dans « Adieu à Venise », un poème relevant de la série des *Beaux Présents* publié à l'été 1982, quelques mois après la mort de Perec, en encart inséré dans *Action poétique*²⁰ :

Adieu à Venise

Suis sans vie à Venise

Ni eau vive

Ni danse suave

Ne suis déesse indienne

Ni naïade au sein nu

N'ai envie

Ni de sa veine avide

Ni de ses visées insensées

Adieu

Venise vide de sens

²⁰ Dans *Beaux Présents*, Perec s'est astreint à n'utiliser que les seules lettres composant le nom du dédicataire ou la devise honorée : dans le cas de ce poème donc « Adieu à Venise » .

Adieu
Venise devenue ennui
Vienne une vie neuve & sauvée

Bibliographie

- Nicolas Abraham et Maria Torok, « *Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer. Réalité métapsychologique et fantasme* », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, 1972, repris dans *L'Ecorce et le noyau*, Paris, Flammarion « Champs », 2006 (1978), 259-275.
- David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Paris, Seuil, 1994.
- Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil « Les Contemporains », 1988.
- , *Les parties de dominos chez Monsieur lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, Strasbourg, Circé, 1999.
- , « Voyages en arrière-pays. Littérature et mémoire aujourd'hui », *L'inactuel*, n° 1, automne 1998, 65.
- François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 2007.
- Danielle Constantin, « Sur Lieux où j'ai dormi », mis en ligne le 30 mars 2007, <http://www.item.ens.fr/> et <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/dconstantin.pdf>», mai 2015.
- Maurice Corcos, *Penser la mélancolie, Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Bernard Magné, « Perec lecteur de Roussel », *Perecollages*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1988, 113-131.
- , *Georges Perec*, Paris, Nathan « coll. 128 », 1999.
- Marie Miguet-Ollagnier, « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Perec » . *Poétique* n°54, avril 1983, 138-147.
- Manet van Montfrans, « Proust en Perec in Venetië. De heilige Ursula van Carpaccio in *Albertine disparue* en in *La Vie mode d'emploi* (article en néerlandais avec résumé en français), *Jaarboek Marcel Proust Vereniging*, no 1999-2000, Oosterbeek, Bosbepers, 2001, 98-119.
- , « L'enchâssement des énigmes. *Les Villes invisibles* de Calvino dans *La Vie mode d'emploi* de Perec », Christelle Reggiani & Bernard Magné (dir.), *Ecrire l'énigme*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 115-126.
- , « Wakkere slapers. Proust en Perec in Venetië », *Steltlopen door de tijd. Over geheugen en geschiedenis in de moderne Franse literatuur*, Amsterdam, Uitg. G.A. van Oorschot, 2014, 15-44.

Omar Ouhlmedi, « Lecture de Perec: W ou le souvenir de Roussel », *L'oeuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, Rabat, Université Mohammed-V, 2002, 277-298.

Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », *L'Arc*, 1977, no 68, 9-21. Repris dans *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Seuil, « Points », 2007, 73-117.

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance. Récit*. Paris, Denoël, 1975.

–, « 35 variations sur un thème de Marcel Proust », *Magazine littéraire*, Dossier Raymond Queneau, 1974. Repris dans Georges Perec/Harry Mathews, Brunella Eruli, Guillermo Lopez Gallego, *35 Variations*, Le Castor Astral, « l'Imprimé », 2000.

–, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1990, 51-66.

–, *Beaux présents, belles absentes*, Seuil, « Les contemporains », 1994.

–, *Perec. Entretiens et conférences*, I, II, Mireille Ribière, Dominique Bertelli (éds), Nantes, Joseph, K. 2003.

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989.

Raymond Roussel, *La Doublure*, Paris, Pauvert, 1963 (1897).

–, *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963 (1910)

–, *Locus Solus*, Paris, Pauvert, 1965 (1914).

–, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963 (1932).

–, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963 (1935).

Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymov. La génération d'après et la mémoire de la Shoa*, Amsterdam - NewYork, Rodopi, 2008.

Illustration :

Représentation graphique du schéma de la correspondance entre Venise et le monde de l'œuvre rousseliennne (Perec/Mathews 2007, 93).