

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

10 | 2020

La vérité et ses ruses

Cacher le genre par la contrainte pour dire l'indicible : du lipogramme de Perec au « lipographe » de Garréta

Hide gender through constraint to express the unspeakable: from Perec's lipogram to Garréta's « lipographe »

Michele Costagliola d'Abele



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/6173>

DOI : 10.4000/rief.6173

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Michele Costagliola d'Abele, « Cacher le genre par la contrainte pour dire l'indicible : du lipogramme de Perec au « lipographe » de Garréta », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 12 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6173> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6173>

Ce document a été généré automatiquement le 12 novembre 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Cacher le genre par la contrainte pour dire l'indicible : du lipogramme de Perec au « lipoggenre » de Garréta

Hide gender through constraint to express the unspeakable: from Perec's lipogram to Garréta's « lipoggenre »

Michele Costagliola d'Abele

Cacher le genre par la contrainte pour dire l'indicible : du lipogramme de Perec au « lipoggenre » de Garréta

- 1 Dans le cadre de ce formidable observatoire sur les potentialités de la littérature qu'a été et continue d'être l'Oulipo, la contrainte devient le moteur et l'« essence » de la création littéraire. En tant que dispositif rhétorique privilégié et principe régulateur de l'architecture textuelle d'une œuvre, elle a, en effet, un double pouvoir qu'on pourrait qualifier de « paradoxal ». D'un côté, loin de « contraindre » l'écrivain dans des structures rigides et de brider sa créativité, elle réussit à libérer son imagination et représente par là une alternative à l'idée surréaliste d'inspiration¹. De l'autre côté, loin d'être un pur divertissement d'auteur se limitant à coder l'organisation linguistico-textuelle d'une œuvre, la contrainte devient souvent productive à un niveau plus haut, en influençant non seulement la diégèse, mais aussi le plan sémantique du texte et, par conséquent, sa signification la plus profonde.
- 2 Dans la présente contribution, nous nous proposons de rendre compte de cette deuxième valeur de la contrainte à partir de deux exemples, le « lipogramme » et la « contrainte de Turing » (que nous qualifierons dorénavant de « lipoggenre » pour souligner le rapport de parenté avec la poétique perecquienne)². Nous les analyserons à

partir de deux œuvres littéraires : *La Disparition* de Georges Perec et *Sphinx* d'Anne Garréta.

- 3 Plus précisément, nous nous fixons deux objectifs principaux. Premièrement, après avoir réfléchi sur le rapport de filiation entre les deux contraintes, nous soulignerons dans quelle mesure les deux correspondent au principe défendu par Jean Ricardou selon lequel « ce n'est pas tant le quelque chose à dire qui détermine l'écrit que l'écrit qui détermine le quelque chose à dire »³. Nous anticipons, en effet, que dans *La Disparition*, c'est notamment à partir du bannissement de la lettre « e », marque linguistique du féminin, que l'auteur réussit à parler indirectement de la disparition d'un personnage féminin et à suggérer par là la mort cruelle de sa mère. Dans *Sphinx*, en revanche, c'est surtout en vertu du recours à une énonciation épïcène, abolissant toutes les marques de genre dans la désignation des actants qu'il est possible de déclencher un véritable débat sur le « genre », ou mieux, de problématiser, à partir d'une perspective d'études de genre, des questions plus générales liées à l'identité mais aussi à l'orientation sexuelles. Deuxièmement, nous démontrerons que ce déplacement de la productivité de la contrainte d'un plan linguistique et textuel à une dimension plus proprement diégétique, et par conséquent sémantique, passe par la construction d'une écriture du manque. Nous essaierons ainsi de prouver que cette écriture du manque, de l'absence, en jouant sur l'occultation/disparition du genre, et notamment du genre féminin chez Perec et des deux genres chez Garréta, exploite les potentialités du non-dit et se fait interprète de l'« indicible ». Tout en étant conscient qu'il ne s'agit que d'une interprétation possible parmi tant d'autres, nous suggérerons une lecture de l'œuvre de Perec selon laquelle le lipogramme, grâce à l'élimination des marques du féminin, s'inscrit de façon délibérée dans cette « littérature du silence » qui, seule, peut rendre hommage à l'indicible des camps, à l'innommable lié à la tragédie de l'holocauste⁴. Chez Garréta, en revanche, le lipographe, en refusant de dévoiler le sexe de deux personnages vivant une histoire d'amour, crée un doute à propos non seulement de l'identité mais aussi de l'orientation sexuelle du couple. C'est par cette indétermination, par ce non-dit, justement, que le texte peut rendre compte de l'indicible solitude du narrateur homodiégétique dans une société hétérosexiste et patriarcale, souvent théâtre de discriminations à cause de toute une série de stéréotypes homophobiques.

Le lipogramme de Perec et la « disparition » de la femme. Ou d'une femme ?

- 4 Écrit entre décembre 1967 et septembre 1968, et paru chez Denoël en 1969, *La Disparition* représente un grand tournant dans la production de cet auteur qui se définit comme un produit à 97 % de l'Oulipo⁵. En effet, comme Maxime Decout le souligne, « *La Disparition* doit aussi être lu comme un signe majeur dans l'œuvre de Perec, puisque le texte marque le début d'un nouveau *tempo*, celui de l'Oulipo » et il ajoute par ailleurs que cette œuvre représente « l'une des réussites les plus étincelantes » du projet esthétique du groupe⁶.
- 5 Ce qui fait à première vue la singularité de ce roman est effectivement le fait qu'il se présente au lecteur comme une incroyable prouesse linguistique, une entreprise lipogrammatique de 312 pages. Cependant, comme Jacques Roubaud le remarque, souvent « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »⁷. Voilà donc

que Perec met en scène un personnage au nom fort évocateur, Anton Voyl⁸, qui, dès les premières pages, en essayant de reconnaître les dessins cachés dans les 26 motifs biscornus de son tapis, dont l'un lui échappe toujours, a l'intuition qu'un élément disparu manque à son langage ; un élément dont la possession pourrait sans doute changer le cours des événements et lui permettre de maîtriser le monde. Ainsi, les scènes qui se suivent tout le long du récit tournent de manière obsessionnelle autour d'un thème unique, à savoir la disparition, enveloppée de mystère, d'une lettre, signe « congénital »⁹ que tous les personnages du récit ne peuvent jamais nommer mais seulement suggérer, sous peine de mort.

- 6 C'est, en effet, par une série de suggestions, qu'au tout début de la narration, le narrateur nous offre, justement de façon lipogrammatique, des indices pour découvrir quelle est cette lettre.
- 7 Accroupi sur son tapis, Anton a une vision, « un rond pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal : on aurait dit un grand G vu dans un miroir »¹⁰. Pour évoquer la lettre « bannie », pour suggérer sa forme, dans les paragraphes suivants se succèdent les descriptions lipogrammatiques d'un harpon [1], d'une main qui ne compte que trois doigts [2] et d'un bourdon¹¹ dont le thorax a trois articulations blanches [3] :
- [1] Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain (*sic*) portrait d'un roi brandissant un harpon.
- [2] Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.
- [3] Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.¹²
- 8 Et, toujours dans le sillage des suggestions, après quelques pages, un Sphinx pose à Aignan l'énigme suivante : « Y a-t-il un animal qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit ? »¹³.
- 9 C'est effectivement la lettre « e » qui disparaît tout le long des 312 pages du livre et la lettre « e » est justement ce signe congénital qui permet de reconnaître les membres d'une « descendance illicite » et de les éliminer ; c'est cette lettre qui, par sa forme typographique même rappelant une boucle ne se refermant pas, devient l'idéogramme correspondant à la notion de vide, de disparition¹⁴.
- 10 Or, il ne s'agit pas, ici, de décrire tous les effets dus à la contrainte créée par la disparition du « e ». Nous nous limiterons à l'un d'entre eux en particulier, à savoir l'évidente réduction du féminin dans le texte, une limitation à partir de laquelle il est possible d'interpréter l'œuvre au-delà de sa prouesse linguistique et d'en lire les incontournables « enjeux historiques et familiaux »¹⁵. Certes, comme Dave Humphe le souligne, le lipogramme contraint l'écrivain à une réduction considérable du « capital » lexical utilisable ; cependant, le fait d'écrire sans jamais avoir recours à la voyelle « e », comme Marc Parayre l'observe, a des retombées non négligeables aussi au niveau de la syntaxe¹⁶. L'une des conséquences les plus évidentes du lipogramme en « e » est, en effet, une difficulté systématique, voire une quasi impossibilité d'exprimer le féminin car aucun accord au féminin n'est autorisé et le recours au pronom personnel « elle » y est inéluctablement banni. On assiste donc à toute une série de phénomènes d'occultation/anéantissement du féminin, dont nous ne proposons ici que quelques-uns à titre d'exemple¹⁷.

- 11 Premièrement, l'amputation de la lettre « e » implique inévitablement la masculinisation de certains noms propres. Comme Maxime Decout le fait remarquer : « la masculinisation du nom de Charlotte Corday, qui assassina Marat dans son bain le 13 juillet 1793, permet d'évoquer le diminutif par lequel les manifestants de 1968 apostrophaient de Gaulle : "Charlot, des sous !" »¹⁸.
- 12 Le lipogramme est, en outre, à la source de quelques fautes d'orthographe ou de syntaxe lorsque, par exemple, « il fait mine d'oublier l'accord pour un participe passé féminin »¹⁹.
- 13 Enfin, et c'est encore Marc Parayre qui le remarque, très souvent la naissance de néologismes issus d'insolites changements de genre, bien évidemment du féminin ou masculin, est la conséquence directe de l'interdiction de la lettre bannie. Par exemple, le terme « migraine », subissant l'ablation du « e » innommable, devient masculin dans deux endroits du texte²⁰.
- 14 Ce qui frappe dans l'occultation de ces marques du féminin, est sans aucun doute le fait que la contrainte du lipogramme se déplace d'un plan simplement linguistique à un plan plus proprement diégétique²¹. Autrement dit, en adoptant les termes de Philippe Lejeune, le lipogramme devient un « liposème », c'est-à-dire « une stratégie délibérée et générale qui consiste à renoncer à dire directement quelque chose, et à recourir à des séries de moyens indirects, obliques, déviés »²². C'est ce que Bernard Magné appelle une « forme-sens », lorsqu'il observe que « le lipogramme obéit sans doute à des raisons biographiques puisque la mutilation de l'alphabet est une forme-sens idéale pour connoter l'amputation de la mémoire »²³.
- 15 En effet, à bien lire, *La Disparition* n'est que la tentative obstinée de mettre à l'écart les traces du féminin, aussi bien sur le plan linguistique que sur le plan diégétique : si le lipogramme est tout d'abord disparition de la lettre « e » et des marques du féminin, il est aussi, et avant tout, disparition de la « femme » elle-même. Comme Stella Béhar le rappelle, dans *La Disparition*, les personnages féminins sont peu nombreux, et les femmes qui y figurent ne jouent pas un rôle fondamental²⁴. À son avis, donc, le roman peut être décrit comme « une saga familiale dominée, orchestrée par et pour les personnages masculins » ; une saga où domine « un ordre masculin, [...] un ordre patriarcal dont la descendance est essentiellement masculine », ce qui lui fait conclure que « dans ce texte où le e est absent, donc, la grande disparue est bien la femme »²⁵.
- 16 Mais d'où vient cette volonté d'élimination de la femme ? Si le lipogramme est bien ce liposème, pour le dire avec Lejeune, quel est cet élément que l'on passe sous silence et qui oblige à adopter « des moyens indirects, obliques, déviés » ?
- 17 En éliminant toute marque du féminin, en renonçant ainsi aux accords des noms et des adjectifs et à l'utilisation du pronom « elle », la femme « est, plus que détruite par un ordre masculin vengeur, néantisée à l'intérieur de l'écriture »²⁶. Mais cela n'est pas par hasard : si la femme est absente c'est notamment parce qu'il y a une femme en particulier dans la vie de Perec qui est absente, néantisée dans l'écriture en raison du fait qu'elle est tout d'abord néantisée physiquement par la tragédie des camps. Il s'agit de sa mère, Cyrla Szulewicz, juive née à Varsovie le 20 août 1913, arrêtée le 17 janvier 1943 à Paris, internée à Drancy, déportée le 11 février 1943 en direction d'Auschwitz et déclarée disparue en août 1947.
- 18 L'absence du « e », le vide « blanc » que cette absence crée sur le noir de l'encre fixé sur les pages, devient donc témoignage d'une mémoire amputée, la mutilation

alphabétique devient un signal tangible de la disparition physique, signe de l'« amnésie » mais aussi de l'« anesthésie » des affects²⁷, une sorte de « cénotaphe », comme Maryline Heck le suggère :

Les blancs paginaux auraient la particularité d'offrir aux corps perdus une trace en creux mais néanmoins tangible [...]. Une telle inscription concerne sans doute avant tout la mère de Perec, virtuellement disparue sans laisser de traces. Elle constituerait l'ébauche d'un cénotaphe, le début d'une matérialisation – et peut-être d'une clôture ? – enfin possible de cette mort.²⁸

- 19 Ce n'est pas une coïncidence, donc, si dans *La Disparition* il est question d'une multitude de morts violentes et arbitraires. Des morts qui sont là sans aucun doute pour témoigner de l'horreur de la guerre et du traumatisme du passé de l'auteur, des morts qui, comme c'est le cas pour Cyrla Perec²⁹, ont en commun le fait d'être en réalité des disparitions, des décès pour lesquels la consolation de la tombe est niée à jamais.
- 20 Mais si la mort linguistique, alphabétique est la trace de la mort généralisée dans l'œuvre, et que la mort est à la fois un fantôme qui plane sur tout le récit et un fantasme qui hante l'auteur dans le souvenir de sa filiation, elle fait l'objet d'une écriture « amusée, burlesque et légère »³⁰. En d'autres termes, il s'agit d'une façon toute perecquienne, ou mieux oulipienne, de s'interroger, dans le sillage d'Adorno ou de Blanchot, sur la possibilité du langage après les camps. Et c'est par une anecdote concernant cette clé interprétative du roman, où l'anéantissement du féminin sur le plan textuel correspond à l'anéantissement des femmes sur le plan diégétique et devient la preuve tangible de la disparition de la mère de l'auteur, que nous terminerons notre réflexion concernant la première œuvre qui fait l'objet de notre analyse. Anecdote racontée par Robert Bober, réalisateur du film documentaire *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir* de 1980 dont le scénario fut écrit par Perec lui-même :

En janvier 1982, une autre femme qui venait de voir ce film demanda à me rencontrer. Elle n'avait que quelques mois lorsque ses parents avaient été déportés. [...] Une fois de plus, elle questionnait, une fois de plus elle tentait désespérément de savoir comment il fallait vivre avec le poids d'une aussi lourde absence. C'est alors que j'ai pensé à *La Disparition* que Georges Perec écrivit en 1968. Et il me semble que c'est peut-être seulement à ce moment-là que m'est apparue une des significations essentielles de ce livre. [...]

Alors à cette femme qui attendait une réponse, j'ai dit que Georges Perec avait écrit ce roman de trois cent dix-neuf pages en se privant de la lettre E. J'ai dit ce que Georges Perec m'avait raconté : il avait remis son manuscrit à son éditeur. Celui-ci l'avait lu et lui avait fait part de son enthousiasme mais sans aucune allusion à la lettre E, absente. Il semblait n'avoir rien remarqué de particulier. Perec finit par lui révéler ce qui avait vraiment disparu dans *La Disparition*. Ainsi on pouvait, sans qu'un éditeur s'en rende compte, écrire un roman en faisant disparaître la lettre pourtant la plus indispensable à l'écriture, de même qu'un enfant pouvait survivre sans ce qui est le plus indispensable à la vie : une mère et un père. Simplement, la vie devient une vie différente, tout comme *La Disparition* est un roman différent.

En terminant ce récit, j'ai eu le sentiment que la personne qui m'écoutait respirait beaucoup mieux.³¹

Du lipogramme au lipographe : de la disparition du féminin à l'élimination du genre

- 21 Le nom attribué par Anne F. Garréta à la contrainte utilisée dans *Sphinx*, à savoir « contrainte de Turing », a été créé à partir du test d'intelligence artificielle décrit par Alan Turing dans son célèbre article *Computing Machinery and Intelligence* paru dans *Mind* en 1950.
- 22 Effectivement, d'après la définition donnée par l'auteure elle-même, la contrainte peut être décrite comme l'« absence de toute marque linguistique du genre qui permettrait d'assigner un sexe au personnage, au narrateur ou à l'énonciateur »³². C'est en raison de cette indétermination quant au sexe des actants, et de ce manque d'indices grammaticaux du genre qui, d'un plan plus proprement textuel, se traduit sur le plan diégétique par un manque d'identité sexuelle, que nous aimerions rebaptiser cette contrainte par le terme « lipographe », pour souligner et mettre en valeur la filiation avec la contrainte de Perec. Si, en effet, le lipogramme de Perec a comme conséquence majeure la mise en place d'une sorte de « lipographe », à savoir la difficulté d'exprimer le genre féminin, chez Garréta, l'élimination des genres masculin et féminin par le biais d'un langage essentiellement épique est systématique.
- 23 D'ailleurs l'écrivaine elle-même reconnaît en deux occasions cette filiation, cette parenté avec le lipogramme perecquien et en général avec la poétique de Perec. La première fois de façon explicite, dans une interview :
- De même que Perec avait écrit *La Disparition* sans utiliser la lettre E, il me fallait écrire en contournant les indices grammaticaux du genre dans tout ce qui touchait à ce narrateur, à ce personnage, et à leur relation.³³
- 24 La seconde fois, de façon plus indirecte, oblique, dans un passage du roman qui pourrait être lu comme une réflexion métapoétique, une sorte de mise en abyme³⁴ qui, d'un côté reconnaît la nouveauté de la contrainte utilisée, de ce « langage nouveau », et de l'autre, par un jeu onomastique assez frappant³⁵, l'insère dans une lignée qui remonte à Perec, qui, à son tour, devient un modèle, un « directeur de conscience » :
- J'avais là un champ vierge où conquérir une maîtrise. [...] j'expérimentais en toute liberté, je posais les bases d'un langage nouveau que personne ne m'avait enseigné [...]. Chaque soir j'allai tenir le discours renouvelé de ce langage inédit, informulé, à peine conscient que tant d'autres avant moi avaient pratiqué dans une lignée à laquelle j'échappais. Je fondais à neuf ce qui existait jusqu'alors sans fondement aucun.
- George et le Padre vinrent me voir chacun à leur tour tandis que je travaillais. [...] Il [le Padre] ne pouvait s'empêcher d'agir et de parler en directeur de conscience.*³⁶
- 25 Le lipographe de Garréta est donc une contrainte par laquelle l'auteure crée un genre neutre aussi bien grammatical que social : ne pouvant, en effet, assigner un sexe aux actants, les relations qui s'instaurent entre le « Je » narrateur et le personnage aimé A*** peuvent être homosexuelles ou hétérosexuelles et configurer 4 cas de figures : homme/homme, homme/femme, femme/femme, femme/homme. Jamais, en effet, le lecteur n'aura des indices pour comprendre le sexe du narrateur, jeune de 23 ans qui quitte sa formation en théologie pour devenir « disquaire » dans des boîtes de nuit, ni de la personne qu'il/elle aime, un/une noir/e de 33 ans. Ainsi, aucun pronom personnel de troisième personne n'est utilisé dans la narration et tous les participes passés n'y apparaissent que dans leur forme neutre, c'est-à-dire non accordée par rapport au féminin et au masculin du sujet. La lectrice et le lecteur de Garréta, donc, n'ont pas de

moyens linguistiques de reconnaître aisément les personnages et, même si à première vue ils ne sont pas frappés par l'absence de la marque du genre, ils se découvrent bientôt à constater leur besoin d'assigner un sexe à chaque héros du récit. Souvent des indices semblent baliser le texte pour pousser vers une « solution », mais aussitôt ils sont démentis et ce qui reste au lecteur n'est qu'une profonde indétermination. Dans l'extrait qui suit, par exemple, la description de la profession d'A***, qui danse dans un cabaret, amènerait le lecteur à inférer qu'il s'agit d'une femme, mais aussitôt la référence à Michel-Ange, par l'évocation de son *David*, contredit tout ce qui précède et conduit le lecteur à supposer une identité masculine qui, à son tour, est mise en question par la description de la peau de A***, dont la texture satinée est sans doute une caractéristique plus féminine. L'indétermination à l'égard de l'identité sexuelle des personnages se renforce, en outre, à la fin du passage, par le recours à un mot épïcène, « disquaire », pour exprimer la profession du narrateur :

A*** dansait : j'ai passé des soirées à guetter son apparition sur la scène de *L'Eden*, cabaret bon ton de la rive gauche. Et qui ne se fût épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange, de ce satiné de peau dont rien de ce que j'avais connu jusqu'alors n'approchait ? J'officialiais à l'époque cinq soirs par semaine comme disquaire à *l'Apocryphe*, boîte de nuit à la mode en ces années-là.³⁷

- 26 D'ailleurs le narrateur lui-même, quant à son identité et à son orientation sexuelle, explicite sa volonté de rester ambigu :

L'éclectisme de mon caractère me poussait à négliger les différences et à transgresser les exclusions. J'entrais indifféremment dans les boîtes hétéros et les boîtes homos, mâles ou femelles.³⁸

- 27 Le lipogène, donc, contrainte essentiellement grammaticale, permet à la diégèse non seulement de parler d'elle-même, comme c'est le cas pour le lipogramme de Perec, mais aussi de dire plusieurs réalités contemporaines, de raconter l'actualité sociale, ce qui attribue à la notion de contrainte oulipienne, une dimension particulièrement originale, une sorte de dérive militante, un engagement social qui sans doute, jusque-là, n'a jamais caractérisé la poétique oulipienne. Comme le remarque Julie Lachappelle, « ambiguïté, incertitude, ambivalence semblent donc ponctuer solidement le tempo romanesque et formel du roman »³⁹ afin de créer un véritable débat sur le genre. C'est aussi à travers le lipogène, en effet, que Garréta peut arriver à stigmatiser la prétendue binarité des genres, et cela, notamment, à travers la dénonciation des discours dominants sur le genre. Dans les passages suivants, par exemple, elle dénonce une société « vieille France », coincée dans un conformisme catholique qui concerne aussi bien les hommes que les femmes et qui, très probablement, à cause d'une vision hétérosexiste et patriarcale, représente la source principale de son mépris :

L'incompréhension de mes condisciples, leur constante tendance à rapporter toujours la forme d'une pensée à quelque trouble détermination personnelle et par conséquent à considérer la moindre originalité comme l'expression d'un vice individuel ne firent qu'ajouter à ma mélancolie et à mon dégoût.⁴⁰

Les jeunes catholiques nés, élevés et nourris dans la conformité d'une foi familiale convenue manquent par trop d'audace. Corsetés de morale bien-pensante, ils en viennent à ne plus penser, reculant dès que la question vient battre trop furieusement les flancs de leurs certitudes fortifiées. Réduits à se reproduire en cercle fermé selon des rites propres, ils échouent à affronter une pensée d'inspiration laïque qui ne s'embarrasse plus de dogmes. Jeunes filles sages et idiotes en attente d'un époux pour lequel elles réservent leur virginité, jeunes hommes vieille France tantôt timides tantôt grossiers sous l'effet contradictoire

d'une sensualité réfrénée qui trouve à s'exprimer dans d'enthousiasmes militaires ou des virées scoutées de bonnes œuvres religieuses [...].⁴¹

- 28 Comme le souligne Joëlle Gauthier, l'entreprise romanesque de Garréta peut donc être considérée comme une véritable entreprise *queer*. Son but, cependant, ne se réduit pas à une pure propagande sociologique. Le travail qu'elle fait sur la langue et avec la langue pour construire une énonciation épïcène aboutit à une « approche allégorique » où tous les éléments du texte, paradoxalement, tout en évitant le genre, arrivent à parler du genre lui-même. C'est ainsi que, à travers cette œuvre, l'auteure réussit à s'interroger sur le rapport entre langue et société et à souligner « l'inadéquation entre le monde que Garréta cherche à faire advenir et les mots que nous avons pour en parler. Car dans un monde "de genre" parce que "déjà genré", le queer encore indicible ne peut s'exprimer que dans le non-dit »⁴². Comme Eva Feole le remarque à propos du rapport entre l'œuvre de Garréta et celle de Monique Wittig, en effet, le lipogène représente le moyen linguistique à travers lequel l'auteure réussit, à l'instar de Wittig, à démontrer le pouvoir politique de la littérature et la force modificatrice de la langue sur la réalité :

Wittig et Garréta, bien qu'à des époques différentes et au moyen de procédés littéraires différents, ont su saisir la capacité potentielle du récit littéraire non seulement à reproduire les lois et les contraintes du monde réel, mais aussi à devenir lui-même un lieu subversif et dissident, où l'on peut élaborer de véritables pratiques de résistance à ces mêmes lois et règles. La littérature peut donc dénaturer le genre, démasquer son côté fictionnel et offrir les moyens pour imaginer un autre monde qui puisse dépasser le système binaire des genres.⁴³

- 29 On pourrait donc conclure en affirmant que Garréta actualise le discours perecquien post-Shoah en l'adaptant à un questionnement plus actuel sur le dépassement de la binarité du système des genres.
- 30 Son projet romanesque donc exploite de façon systématique non pas la contrainte perecquienne, mais l'un des effets qu'elle crée dans le texte, à savoir la capacité de suggérer, à travers l'élimination du genre, un discours de portée plus générale et universelle. Cependant, si chez Percec la disparition du genre féminin – effet obtenu grâce à la « grammaire du lipogramme⁴⁴ » – n'est que l'évocation de la disparition d'une femme en particulier, chez Garréta, le lipogène, en occultant systématiquement les deux genres, devient le véhicule privilégié pour lancer un véritable débat. Un débat qui ressort, comme on vient de le voir, dans des passages où l'auteure critique le conformisme de genre, mais qui se fait aussi interprète de l'indicible et plonge ses sources dans la contrainte elle-même qui oblige sans doute le lecteur à mobiliser ses stéréotypes, ses préjugés pour assigner un sexe aux personnages du roman, pour donner une forme au non-dit⁴⁵.
- 31 Ainsi, aussi bien dans *La Disparition* que dans *Sphinx*, pour synthétiser par une métaphore musicale, le non-dit représente la basse continue qui ponctue et rythme, avec ses pauses de silence, le tempo romanesque. Il jaillit de la contrainte et se déplace du plan textuel et grammatical au plan social en passant par le plan diégétique en démontrant que l'indicible, comme Percec lui-même l'affirmait, « n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée »⁴⁶.

NOTES

1. Pour un approfondissement sur les rapports entre l'esthétique oulipienne et le Surréalisme, on pourra consulter, entre autres, M. Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 33-37.
2. Pour la question de l'héritage de Georges Perec chez Garréta nous renvoyons notamment à : C. Bloomfield, « L'héritage de Georges Perec chez les jeunes oulipiens : Anne F. Garréta, Ian Monk, Hervé Le Tellier et Jacques Jouet », dans *Cahiers Georges Perec*, 11, 2011, p. 19-32 ; M. Bénabou, « L'influenza di Perec sulla letteratura francese contemporanea », dans *I Quaderni dell'Oplepo*, 2, 2014, p. 21-33.
3. J. Ricardou, « L'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique. Colloque de Cerisy*, Numéro spécial, 1980, p. 75-84, p. 76.
4. Marc Parayre souligne que même si cette interprétation est assez récente, elle tend dernièrement à s'imposer sur les autres. Le critique regrette donc qu'il s'agisse souvent d'« une approche presque univoque » et que désormais les commentateurs pensent que cette entreprise lipogrammatique de Perec « équivaldrait à une allégorie de la Shoah et seulement à cela ». Voir Id., « Quand un roman peu lu suscite de multiples lectures », dans *Cahiers Georges Perec*, 13, 2019, p. 127-140, p. 137.
5. C'est Perec lui-même qui utilise cette expression et c'est lui-même qui affirme que son entrée dans l'Oulipo, justement en 1967, représente un grand tournant dans sa carrière littéraire : « Je me considère vraiment comme un produit de l'OuLiPo, c'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'OuLiPo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture », J. Bens, « Oulipien à 97 % », dans *Magazine littéraire*, 193, mars 1983, p. 26-27, p. 26.
6. M. Decout, « *La Disparition*. Notice », dans G. Perec, *Œuvres*, éd. C. Reggiani, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, t. I, p. 998-1009, p. 999-1000.
7. J. Roubaud, « Deux principes respectés par les travaux oulipiens », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 90.
8. Nous attirons l'attention sur le fait que le nom du protagoniste n'est qu'une transcription lipogrammatique du mot « voyelle ». Par ailleurs, son prénom aussi semble, par le jeu lipogrammatique, renvoyer à l'adjectif « atone » qualifiant la voyelle « e ».
9. La série d'assassinats caractérisant l'intrigue du roman est due à la volonté de traquer une descendance « illicite » dont les membres peuvent être reconnus par une marque congénitale qu'ils portent sur le bras : un signe en forme de « e ». Voir S. Béhar, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, 1995, p. 78-79 et p. 82.
10. G. Perec, *La Disparition*, dans Id., *Œuvres*, cit., p. 272 (dorénavant LD).
11. À noter que le terme « bourdon » renvoie métalinguistiquement à la notion de lipogramme elle-même, car dans l'argot des typographes il est utilisé pour désigner une « omission d'un mot, d'un membre de phrase ou d'une phrase ». Voir « Bourdon » dans E. Boutmy, *Dictionnaire de l'argot des typographes*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883.
12. LD, p. 272.
13. LD, p. 289.
14. Voir M. Decout, cit., p. 1001.
15. M. Decout, cit., p. 998.
16. Voir M. Parayre, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », dans V. Montémont et C. Reggiani (dir.), *Georges Perec. Artisan de la langue*, Lyon, PUL, 2012, p. 55-66, p. 56.
17. Pour un approfondissement sur cet aspect nous renvoyons aux études de Marc Parayre et de Stella Béhar (notamment le chapitre III) susmentionnées.

18. M. Decout, cit., p. 1012, note 3 de l'*Avant-propos*. « Au nom du salut public, un Marat proscrit tout bain, mais un Charlot Corday l'assassina dans son tub », *LD*, p. 269.
19. Voir M. Parayre, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », cit., p. 59. « Ismail comprit, plus tard, trop tard, qu'il vivait dans un film : M., l'individu barbu qui aurait tant voulu Faustina pour lui, l'avait pris, vingt ans auparavant, à l'insu du clan, au cours d'un tour qu'il avait fait dans l'îlot huit jours durant », *LD*, p. 286. C'est nous qui soulignons.
20. Voir *LD*, p. 60. « Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migrain », *LD*, p. 409 ; « - Arthur avait un fort migrain ; il s'alita [...] », *LD*, p. 416.
21. C'est justement à partir des œuvres de Perec puis de Calvino que les oulipiens ont commencé à parler d'Oulipo sémantique en l'opposant à la notion d'Oulipo syntactique. D'après Le Lionnais le but de la tendance sémantique est de « domestiquer les concepts, les idées, les images, les sentiments et les émotions ». Voir Oulipo, *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 23-24.
22. Ph. Lejeune, « Une autobiographie sous contrainte », dans *Magazine littéraire*, 316, décembre 1993, p. 18-21, p. 20-21.
23. B. Magné, *Georges Perec*, Paris, Armand Colin, 1999, cité dans H. Salceda, « Contrainte et mémoire dans *La Disparition* », dans *La Licorne*, 122, 2016, p. 219-231, p. 229.
24. S. Béhar, *op. cit.*, p. 86.
25. *Ibid.*, p. 87.
26. M. Decout, cit., p. 1007.
27. Nous empruntons les deux termes entre guillemets à Maryline Heck. Id., « L'écriture blanche de Georges Perec », dans V. Montémont et C. Reggiani (dir.), *op. cit.*, p. 91-102, p. 95.
28. *Ibid.*, p. 100.
29. Dans une récente contribution, Marc Parayre étudie l'encryptage du nom de la mère de Perec dans le sous-titre de l'*Avant-propos*. Voir M. Parayre, « Quand un roman peu lu suscite de multiples lectures », cit., p. 137-138.
30. M. Decout, cit., p. 1003.
31. R. Bober, « Un juif à Ellis Island », dans *Magazine littéraire*, 193, mars 1983, p. 32-33, p. 33.
32. A. F. Garréta, « Contrainte de Turing », consulté le 04/08/2020, URL : <<https://ouliipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-turing>>.
33. « Entretien de Paru.com réalisé par F. Grolleau le 1^{er} septembre 1999 », consulté le 14/07/2020, URL : <<http://cosmogonie.free.fr/paru.html>>.
34. Pour ce type de phénomènes, typiques chez Perec, Bernard Magné a proposé le terme de « désignation métatextuelle ». Id., « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », dans Id., *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail-Toulouse, 1989, p. 33-60, p. 33.
35. Le propriétaire de la boîte de nuit où le narrateur deviendra disc-jockey et le professeur de théologie qui l'accompagne dans des soirées dans les boîtes de nuit de Paris, sont désignés par des noms fort évocateurs : George et le Padre. On remarquera que le mot « Padre » est l'équivalent italien de « Père », ce qui justifierait une ressemblance phonétique avec « Perec ».
36. A. F. Garréta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, p. 61-62 (dorénavant S). C'est nous qui soulignons.
37. S, p. 10-11.
38. S, p. 67.
39. J. Lachapelle, « L'asphixie de l'identité : la contrainte du genre dans *Sphinx* d'Anne Garréta », dans *Postures*, 5, 2003, consulté le 25/02/2020, URL : <<http://revuepostures.com/fr/articles/lachapelle-5>>.
40. S, p. 28.
41. S, p. 30.

42. J. Gauthier, « Faire obstacle au désir de connaître le genre dans *Sphinx* d'Anne Garréta. Potentiel subversif du refus de dire », dans *Cahiers Figura*, « Les pensées "post-". Féminismes, genres et narration », 26, 2011, p. 136.

43. E. Feole, « Le déchaînement littéraire. *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le corps lesbien* de Monique Wittig », dans *Revue Critique de Ficción française contemporaine*, 12, 2016, p. 110-119, p. 118. Garréta elle-même reconnaît l'influence de Wittig sur son écriture et souligne que c'est à travers la littérature qu'on peut « dénaturiser » la notion de genre : « Monique Wittig est un écrivain extrêmement important pour moi. Elle a rendu possible en quelque sorte mon premier roman, *Sphinx*, qui tentait de prendre littéralement en compte ce qu'elle signifie quand elle dit qu'il faut éliminer, détruire la marque du genre dans la langue, et que ceci ne peut se faire que dans l'exercice même de la langue », A. F. Garréta, « Wittig, la langue-le-politique », dans B. Auclerc et Y. Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 25, cité dans *Ibid.*, p. 111.

44. Voir M. Parayre, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », cit.

45. Anne Garréta elle-même décrit les réactions des lecteurs face à la contrainte utilisée et rend compte des conclusions qu'ils peuvent en tirer : « Le résultat intéressant du test, (qui n'est au fond qu'un test de Turing), est que d'abord les gens ne remarquent pas l'absence des marques du genre. Ils les projettent systématiquement, comme si pour lire une histoire, en effet, il leur était nécessaire d'attribuer une identité sexuelle aux personnages (bref, l'identité sexuelle, le genre des personnes est une catégorie commune de leur entendement, et une catégorie prégnante, mais, et j'insiste, pas nécessaire, ni naturellement, ni socialement, ni discursivement : [...]). Second résultat : il n'y a pas d'uniformité dans les projections, les lecteurs n'ont pas tous lu la même histoire mais les quatre possibilités ont été systématiquement représentées dans la réception critique du livre (une histoire entre un homme et une femme ou entre deux hommes ou deux femmes). Ce qui tendrait à indiquer qu'à l'ère qui est la nôtre, en dehors des marques institutionnelles du genre grammatical, ou alors en dehors des injonctions qui assignent telle personne à telle identité, rien ne permet de reconnaître, dans une histoire, un homme d'une femme. C'est ça le jeu dangereux. Faire la preuve empirique, expérimentale, non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité ou de son insignifiance comme catégorie », E. Domeneghini, « Entretien avec Anne F. Garréta », consulté le 14/07/2020, URL : < <http://cosmogonie.free.fr/interview.html> >.

46. G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, dans *Id.*, *Œuvres*, cit., p. 689.

RÉSUMÉS

Dans un système d'écriture à contraintes, la contrainte, loin d'être un pur divertissement d'auteur, devient souvent « productive » à un niveau plus haut, en influençant non seulement la diégèse, mais aussi le plan sémantique du texte et, par conséquent, sa signification la plus profonde. Dans cet article nous étudierons cette propriété de la contrainte à partir de *La Disparition* de Georges Perec (1969) et de *Sphinx* d'Anne F. Garréta (1986). Nous démontrerons que les deux contraintes utilisées dans ces œuvres, le lipogramme chez Perec et le « lipogène » chez Garréta, contribuent à la construction d'une écriture du manque, de l'absence, qui, en jouant sur l'occultation/disparition du genre, exploite les potentialités du « non-dit » et se fait, de façon fort inattendue, interprète de l'« indicible ».

In a writing system with constraints, the constraint, far from being pure author *divertissement*, often becomes “productive” at a higher level, by influencing not only the diegesis, but also the semantic plane of the text and, therefore, its deepest meaning. This article aims to study this property of the constraint in Georges Perec’s *La Disparition* (1969) and in Anne F. Garréta’s *Sphynx* (1986). We will demonstrate that the two constraints used in these works, the lipogram in Perec and the “lipogender” in Garréta, contribute to the construction of a writing of lack, of absence, which, by playing on the occultation/disappearance of the gender, exploits the potential of the “unspoken” and unexpectedly interprets the “unspeakable”.

INDEX

Mots-clés : Perec (Georges), contrainte, indicible, genre, lipogramme, lipogendre

Keywords : Perec (Georges), constraint, unspeakable, gender, lipogram, lipogender